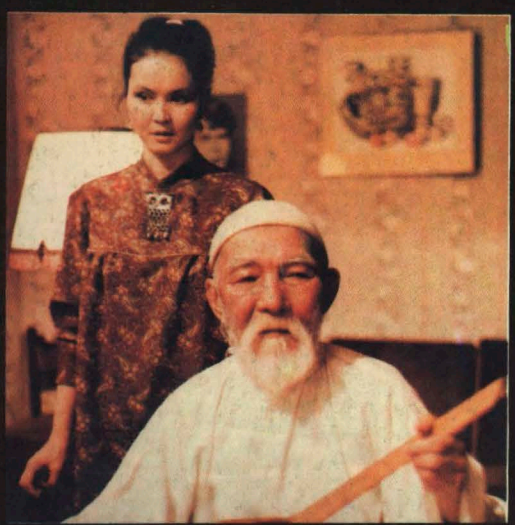
ISSN 0130-6405

89 3 ИСКУССТВО КИНО

"ФОНТАН"

ФИЛЬМ-ПРИЗЕР ПЕРВОГО ФЕСТИВАЛЯ ПОПУЛЯРНЫХ ЖАНРОВ "ЗОЛОТОЙ ДЮК" В ОДЕССЕ.
ПОДРОБНО ОБ ЭТОЙ РАБОТЕ РЕЖИССЕРА ЮРИЯ МАМИНА ПО СЦЕНАРИЮ ВЛАДИМИРА ВАРДУНАСА ЧИТАЙТЕ В ПОДБОРКЕ "ПОИСКИ ЖАНРА"



"Если у тебя
есть фонтан,
заткни его:
дай отдохнуть
и фонтану".
Козьма Прутков
(эпиграф к фильму)

Саты-Балды
Кербабаев –
друг степей,
не нашедший
общего языка
с героями фильма,
и главный виновник событий
"Фонтана"

"Всё летают, летают, летают – и всё, и больше ничего!"

"Винтики" дряхлой коммунхозовской машины – техник-смотритель Митрофанов и главный инженер ЖЭУ Лагутин

"Тысяча двести тридцать восемь цветов было выращено в однокомнатной квартире..."

Телевизионный репортаж из отделения милиции: "Мы мучаемся, а не живем... И сил наших больше нет так жить... Мы же живые люди. Мы хотим жить по-человечески!.."

В квартире почившего поэта: "Кто ж отнимает у вас эту память?! Знаем мы вашу "Память". Знаем и все помним "Память" вашу!"

Этюд на тему "Agitato": когда рушится крыша – ее подпирают старыми транспарантами

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

ИСКУССТВО КИНО

3 89

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3 **Р. Ибрагимбеков.** Свободны, но едины!
17 **Л. Донец.** Не остров, а часть материка
21 Резолюция V пленума правления СК СССР

Новая модель кинематографа

24 **В. Пичул.** Независимое кино?

Свободная тема

27 **Владимир Крупин.** Кино — опасная вещь
33 **Марк Захаров.** Виды на пейзаж

Необязательные заметки

37 **С. Фомин.** Можно ли снимать на обоях?

Ни в какие ворота

39 **Л. Лиходеев.** Мать родная

Кинематограф 80-х. Дневник

Письма с киностудий

42 **Борис Берман.** Должна быть у студии стратегия
46 **С. Стародубцев.** Должно быть у студии свое лицо

Поиски жанра

52 **Александр Тимофеевский.** Рига и Одесса в сезон альтернатив
62 **Л. Калгатина.** Трещина
69 **Евгений Марголит.** О простоте и воровстве
75 **Марина Дроздова.** Денди периода постпанк, или «Прощай, Америка, о...»
79 **Елена Стишова.** Другая жизнь
82 **Наталья Иванова.** Охота на табу
87 **Андрей Шемякин.** Колокол в пустыне

Переписка с читателями

92 **Владимир Чертков.** Поговорим о праве

Теория, история

Мемуары и публикации

96 Г. М. Козинцев. Из рабочих тетрадей. 1950—1957 годы

Иллюзион

107 Елена Винниченко. «По поводу Ниццы»

108 Николай Пальцев. «Унесенные ветром»

112 У книжной полки

За рубежом

На фестивальных орбитах

115 Л. Карахан. Рядом с центром Европы

128 Л. Закржевская. Avanti, Пезаро!

Резюме

132 С. Лаврентьев. Оттепель?..

138 Синерама

143 Досье «ИК»

Сценарий

144 Олег Данилов. Девочка из общежития

176 Анкета кинокритиков «ИК»

In this issue:

The 5th Plenary Session of Soviet Filmmakers' Union (**p. 3**)
Cinema co-operatives — new problems (**p. 24**)
Soviet writer Vladimir Krupin about place of cinema in spiritual life of society (**p. 27**)
Mark Zakharov: cinema and commerce (**p. 33**)
About quality of film-tape (**p. 37**)
Talent and bureaucracy (**p. 39**)
Rostov documentary film Studio (**p. 42**)
Riga and Odessa film festivals (**p. 52**)
Reviews of the films:
"The Fountain" (**p. 62**)
"The Scoundrel" (**p. 69**)
"The Needle" (**p. 75**)
"Thievs in Law" (**p. 82**)
"New Adventures of Yankee" (**p. 87**)
Grigory Kozintsev's note-books (**p. 96**)
"Illusion":
"A propos de Nice. Point de vue documentèe" (**p. 107**)
"Gone With the Wind" (**p. 108**)
Karlovy Vary-88 (**p. 115**)
Pezaro-88 (**p. 128**)
Repertory (**p. 132**)
Cinerama (**p. 138**)
Script by Oleg Danilov "A Girl from Hostel" (**p. 144**)

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 26.12.88
Подп. к печати 08.02.89 А08429
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 3404
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат

Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 р. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Р. Ибрагимбеков

Свободны, но едины!

Все теории социального проектирования, начиная с утопий, делятся на два типа. Для одних основная цель — как жить лучше, для других — как жить должно. После двух с половиной лет, ушедших на проектирование кинематографического будущего в нашей стране, грядет опасность изобретения третьего типа переустройства жизни, когда в итоге мы будем иметь и не так, как было, и не так, как лучше, и не так, как должно! А так, как получится.

Такая опасность вполне реальна, хотя, казалось бы, список сделанного за два с половиной года после V съезда кинематографистов вполне внушителен и выстраивается в проект достаточно стройной системы общественно-государственного кинематографа с хозрасчетными принципами организации кинопроизводства и проката.

Но многомесячное блуждание проекта нашей перестройки по кабинетам высоких инстанций и внезапно обрушившаяся сверху передача централизованного управления кинематографом республиканским министерствам культуры поставили нас в положение человека поднявшего ногу, но лишенного возможности опустить ее на землю.

В этот искусственно затянувшийся переходный период возникли и новые сложности. Некоторые тревожные симптомы развития общественной жизни страны и кинематографа, в частности, свидетельствуют о том, что среди прочих проблем неожиданно выпятилась и обострилась так называемая «национальная», подспудно существовавшая и раньше.

Что же собой представляет кинематографический вариант этой проблемы? В чем причины ее обострения? Как она соотносится с процессом демократизации общества? И что можно предпринять для ее решения?

Поскольку кинематографическое сообщество при всем своем своеобразии лишь часть большого общественного организма и зависит от многих обстоятельств его существования, то, пытаясь найти ответы на эти вопросы, необходимо хотя бы вкратце коснуться ситуации, в какой оказалось наше общество, ступив на стезю демократизации своих устоев.

Как это ни парадоксально звучит, но ощутимая активизация национального брожения в стране связана с той порцией свободы, которую успело вкусить наше общество на первых же шагах перестройки. Именно расширение наших прав как бы спровоцировало национальную активность в разных регионах страны. И сразу же возникло опасение: неужели существует объективное противоречие между нашим желанием остаться единым государством и нашей же выстраданной потребностью стать свободными гражданами правового общества? Не приведет ли дальнейшая демократизация к развитию сепаратистских настроений в стране, к перерождению стремления решить экологические, экономические и культурные проблемы на принципах региональной самостоятельности в последовательную изоляционистскую политику?

Тем более что такая опасность подпирается десятилетиями ложного пони-

В основе статьи — доклад на V пленуме Союза кинематографистов СССР.

мания равенства народов, когда централистско-командное управление сводило это равенство к уравниловке, не учитывающей многообразия традиций, культур, экономических и природных возможностей, когда региональные интересы подавлялись общегосударственными, когда суверенность республик, за которую, как утверждают историки, боролся последние месяцы и дни своей жизни Ленин, превратилась в руках Сталина в фикцию, сделавшую республики по существу областями или территориями одного централизованного государства.

Острота национального вопроса во многом объясняется и многолетним неправильным пониманием соотношения социалистического и национального. В условиях, когда социалистическое было отождествлено с государственно-бюрократическим, возникло представление о том, что национальное развитие распространяется лишь на чисто внешние, формальные и второстепенные особенности жизни наших народов.

И если, несмотря на все это, еще несколько лет назад надежно действовал механизм сплочения народов, изобретенный товарищем Сталиным, то первые же шаги наших демократических преобразований создали возможность выброса на поверхность жизни годами копившихся национальных проблем.

Но разве это трудно было предвидеть? Разве, приступив к программе демократизации, отвечающей чаяниям прогрессивных людей, но все же разработанной и предложенной народному вниманию партией «сверху», не следовало ждать побочных реакций? Почему же создается ощущение некоторой неготовности к тому, что сдерживаемое страхом исконное человеческое стремление к политическому творчеству пробудилось сразу же, как нам дали на это право. И по стране со скоростью взрыва начали образовываться объединения, ассоциации, союзы, фронты самого разного толка.

Ситуацию усугубило и то, что среди новых государственных инициатив, расширяющих правовые нормы нашего общества, не оказалось таких, которые предусматривали бы подлинную автономность регионов и суверенность республик, дающих им право полностью распоряжаться своей землей, своими недрами, своими водами, результатами своего труда. Понимая важность расширения гражданских свобод личности, уделяя внимание развитию самостоятельности учреждений и предприятий, совершенствуя общегосударственную систему управления, авторы проекта демократизации нашего общества оставили без всяких изменений уровень или страту, как говорят ученые, этнических образований, исходя из привычного представления, что граждане нашего государства образуют собой однородное общество трудящихся, в котором вопросы национальных интересов и особенностей как бы второплановы, неактуальны.

Жизнь показала, что это не так, и стремление дополнить, развить систему демократических преобразований в упущенном направлении возбудило встречную инициативу снизу в разных регионах страны. Инициативу, порой выражающую себя в недемократических формах.

Видимо, нет необходимости перечислять конкретные точки страны и характер конфликтов. Но отрадно, что в тех случаях, когда национальное движение не носит экстремистский характер и реализуется правово оформленными способами, как, например, в Прибалтике, борьба за национальные и региональные интересы находит постепенное понимание со стороны государства.

Готовясь к пленуму, мы провели два семинара с привлечением широкого круга ученых — обществоведов, социологов, философов, этнографов, культурологов,— и, опираясь на точку зрения, выработанную в процессе обсуждений, хочу предложить вашему вниманию тезис, имеющий, как мне кажется, важное значение и для нас, кинематографистов.

На протяжении многих лет у нас в стране, с легкой руки Иосифа Виссарионовича, неверно трактовалось понятие *нация*. Отрицая то обстоятельство, что нация — образование надэтническое, наднациональное, объединенное, в первую очередь, экономическими,

социальными, политическими связями, мы приписывали этому понятию признаки, свойственные этносам — сообществам, имеющим биологическое начало и обретшим в ходе эволюции свои традиции, обычаи, культуру, искусство и т. д.

Ленин считал нацию буржуазной категорией, и это естественно, поскольку социалистическая нация при его жизни, за столь короткий срок существования СССР, возникнуть не могла. Сталин же доказывал, что социалистические нации существуют, при этом, видимо, сознательно извращал природу этого вопроса, путая нацию с национальностью и толкуя ее как нечто очень близкое к этническому; достаточно вспомнить известную триаду: племя, народность, нация, в которой последняя выступает как высшая фаза развития этноса...

Сегодня, мне кажется, важно вернуться к представлению о нации как образовании социальном и цивилизационном в том смысле, например, что определенный уровень цивилизации сделал американцев нацией, объединившей людей разных национальностей и даже рас — англичан, негров, испанцев, евреев, пуэрториканцев, кого угодно — вокруг общей национальной идеи.

При этом в мешок американской нации разные этносы со всех сторон бросали свои качества, и у каждого, приехавшего в эту страну вначале было стремление раствориться, слиться со всеми, поскорее стать американцем, чтобы утвердиться экономически, социально и открыть себе путь к вершинам общества. Потом произошло обратное, пульс ударил в другую сторону — все вдруг вспомнили о своем происхождении: возникло многообразие землячеств, этнических групп, возрождающих и хранящих свою культуру, обычаи, традиции, оставаясь национальными островами в рамках американского единства.

Еще более интересен европейский опыт. Тут можно выделить три стадии. Первая стадия — это развитие национальной государственности, включающей в себя развитие национальной культуры на основе известной обособленности от других народов.

Вторая стадия — это общий рынок, связанный с тем, что партнеры отказались от каких-то национальных прерогатив и пошли на объединение на уровне дипломатии, валюты, военных блоков и т. д.

И третья стадия — то, что происходит теперь, на наших глазах,— создание Соединенных Штатов Европы — единой европейской нации.

Сравнивая и американский путь образования нации, и европейский с тем, что происходит у нас при всем своеобразии нашей ситуации, понимаешь, что возникновение советской нации возможно при соблюдении, как минимум, трех условий.

Первое: максимальное развитие национального, этнического суверенитета в полном его объеме, без всяких компромиссов. Кстати, следует отметить, что сохранение малых этносов как залог многообразия человеческой культуры есть не только наша, а глобальная, мировая проблема; боязнь культурного империализма владеет даже такими большими народами, как, например, финны или шведы. И то, что происходит у нас в Эстонии, связано прежде всего именно с естественным инстинктом самосохранения этноса, боязнью превращения в меньшинство на своей собственной территории, разрушения национальных обычаев, традиций, культуры.

Каждая национальная культура имеет не только душу, но и тело. И, понимая под душой те духовные ценности, которые культура создавала и создает, не следует забывать, что телом, в котором эта душа обретает, всегда была некая общность: родовая, племенная, общинная, национальная, основанная на родственных, почвенных, территориальных и других связях. И если ослабляются, утрачиваются эти связи и в результате распадается этническая общность, то куда же девается душа? Как можно сохранить душу культуры, когда умирает ее тело? Разве лишь в памяти других народов с помощью этнографов! Вот чего боятся малые народы, отстаивая свою суверенность.

Второе условие, необходимое для образования советской нации, как мне

кажется,— это подлинная и всеохватывающая демократизация, гарантирующая права и свободы людей, народов, страны в целом.

И, наконец, третий необходимый фактор — время. Мы стремимся достичь всего быстро, высокоскоростными методами, механически ускоряющими исторические процессы. Но опыт показывает, что методы скороварения не оправдывают себя, когда в качестве исходного продукта выступает человек.

В математике для доказательства того или иного утверждения существует понятие необходимого и достаточного. Три условия, которые я назвал, относятся, как мне кажется, к категории необходимых. Достаточными они могут стать, видимо, при добавлении еще, как минимум, одного условия: объединяющей всех граждан национальной идеи. Причем совсем не обязательно политической. Важно, чтобы это была идея живая, возбуждающая желание объединить усилия большинства для ее реализации.

Я отдаю себе отчет в том, что высказываю достаточно спорные вещи. Но в конце концов речь идет лишь о терминах, и важно понять, что общность, существующая в пределах нашего государства, как бы мы ее ни называли, лишь в том случае имеет перспективу дальнейшего развития, если примет как норму своего существования принцип суверенитета народов, ею объединенных, в сочетании с демократическими свободами на всех уровнях общественной системы.

Собственно речь идет о возвращении страны на путь ленинского понимания государственного строительства, которое с особой отчетливостью выразилось в его статье «К вопросу о национальностях или об «автономизации». Она, как известно, была продиктована в декабре 1922 года после «Письма к съезду» и входит в комплекс статей, составляющих «Политическое завещание» Ленина. Две идеи акцентирует Владимир Ильич в этой статье: суверенность каждой из республик, входящей в союз или федерацию, и необходимость понимания своеобразия социально-экономических и культурных условий в каждой республике для выбора темпов, методов, форм государственного строительства в них. То есть уже в двадцать втором году Ленин сформулировал условия демократического единства нашего общества...

Теперь я хотел бы с помощью уважаемой Лилии Хафизовны Маматовой сделать краткий историографический анализ, который, на мой взгляд, дает убедительное подтверждение теснейшей связи подъемов и спадов развития национальных кинематографий с общественно-политической ситуацией в стране в разные годы, и в том числе с сегодняшней.

В 20-е годы, когда возникли русская, украинская, белорусская, грузинская, армянская, азербайджанская, узбекская советские кинематографии, довольно быстро определились сходства и различия экранных искусств разных наций. Обращаясь к прошлому своего народа и его настоящему, мастера многонационального советского кино создавали художественные миры, существенно отличавшиеся один от другого в проблемно-тематическом и эстетическом отношении.

К концу 20-х и в 30-е годы постепенная узурпация власти Сталиным, выразившая себя наиболее отчетливо в репрессиях по отношению к крестьянству и к другим социальным слоям и группам, сказалась не только в социальной практике, но и в сфере культуры, в том числе и в кино.

Авторитарный режим выразился в унификации искусства. Этому сопутствовал ряд акций в сфере самого искусства: постановление ЦК ВКП(б) 1932 года, возникновение теории социалистического реализма, приобретшей вскоре охранительный характер, и, наконец, догмат сталинской эстетики: национальное по форме, социалистическое по содержанию. Эта сталинская формула заведомо предполагала стандартизацию содержания. Национальное становилось прерогативой формы, насильственно отторгнутой от содержания, приобретало сугубо внешний, орнаментальный характер. В кино с его фотографически фиксирующей природой под «национальным»

следовало понимать конкретность физиогномического типажа, костюма, экстерьеров и интерьеров, форм быта и труда. В то время, как очевидно, что культура, искусство, кинематограф национальны в той степени, в какой они отражают социальный и исторический опыт народа, то есть национальное глубоко кроется в содержании и вовсе не является лишь формальным свойством.

Унификация кино в 30-е годы проходила многопластово. Прежде всего надо отметить такое явление, как повсеместное внедрение образа Сталина в кино. В результате образ Сталина в кино, в контексте того типа духовности, который существовал в стране и до революции, заместил собою образы бога и царя. Кинематограф в этом смысле действительно явился «важнейшим из искусств».

Но кроме воспевания Сталина кинематограф выполнял, пожалуй, еще более существенную задачу для массового сознания. Дело в том, что кинообраз есть мумификация того живого, что есть в реальной жизни. А поскольку в 30-е годы буквально на всех национальных студиях возникали картины, где воспевался Сталин, то происходившая мумификация его образа была равнозначна массовой постановке памятников по всей стране. Смешение прошлого с настоящим порождало в массовом сознании эффект внеисторического времени; стагнация внедрялась в него как необходимая форма существования общества.

Все это происходило на фоне создания канонических и мифологических сюжетов, повествующих об истории государства, и кино здесь опять-таки принадлежала ведущая роль. А поскольку канонический сюжет являлся обязательным для всех без исключения, то, широко распространившись в многонациональном советском кино, он унифицировал кинематограф. Центральная идея Краткого курса ВКП(б) об усилении классовой борьбы в стране, почти построившей социализм, была проиллюстрирована вариантами одного и того же сюжета о поисках врага, замаскировавшегося под видом честного труженика в колхозе или на предприятии.

В узбекском фильме мы сталкиваемся с историей вредителя, бывшего басмача, прокравшегося в колхоз, чтобы отравлять запасы семян хлопчатника. В белорусской картине мы становимся свидетелями истории вредителя, пробравшегося в колхоз, чтобы отравлять сено. В азербайджанском фильме мы встречаемся с вредителем, замаскировавшимся под колхозного счетовода, чтобы расстроить сбор мандаринов. На Украине вредитель под видом шахтера спускается в шахту, чтобы не допустить прогрессивных форм добычи угля. И так далее. Партийные органы в финале разоблачают врага и с помощью органов НКВД, появляющихся как божественная сила, не только нейтрализуют противника, но и арестовывают.

В фильмах на историко-революционную тему главным стал не конфликт между трудом и капиталом, а непримиримая борьба в самом красном стане между истинными революционерами и примазавшимися к делу революции врагами. Центральной идеей в фильмах на историческую тему стало укрепление государственности вне и даже вопреки гуманности по отношению к отдельному человеку.

И в результате многонациональное советское кино в 30-е годы служит наглядным доказательством того, что реальное состояние экранного искусства (в отличие, допустим, от литературы, которая может работать «в стол») впрямую зависит от условий, создаваемых политическим режимом в данный период.

Формально количество советских национальных кинематографий в 30-е годы возросло: к уже упомянутым добавились таджикская, туркменская и казахская кинематографии. Фактически же многонациональное советское кино было подвергнуто стандартизации и вместо стереоскопической, многоцветной картины кинематографа, которая уже начала складываться в 20-е годы, возникла упрощенная, кастрированная модель, полностью отражающая представления административно-политической верхушки об идеальной структуре общественной жизни. Такое положение

сказывалось не только на содержательном пласте, но и на организационном устройстве многонационального кинематографа, которое во многом сохранилось до наших дней.

Важно отметить и следующее обстоятельство: если в 20-е годы создавались фильмы о жизни удмуртов, марийцев, калмыков, башкир, татар, немцев Поволжья, народностей Северного Кавказа, Сибири, Севера и Дальнего Востока (у некоторых из этих народностей существовали свои киностудии), то начиная с 30-х годов героями советских фильмов стали представители почти только тех национальностей, которые дали названия республикам. Это положение за мизерным исключением сохраняется и в наше время и требует не только критического осмысления, но и скорейшего исправления. Но об этом ниже.

В послевоенные годы, в период «малокартинья», на многих республиканских студиях не снимались или почти не снимались игровые фильмы. После XX съезда партии резко увеличился объем кинопродукции во всех республиках, на студии пришла обученная во ВГИКе молодежь. Национальные кинематографии пополнились и количественно. В конце 40-х годов в их состав вошли кинематографии республик Советской Прибалтики, в 50-е годы — Киргизии и Молдавии. Произошел «эстетический взрыв», и многоцветье, идейно-художественное многообразие многонационального советского кино в 60-е годы стало реальностью, впрямую связанной с демократизацией жизни после XX съезда.

Но, как известно, устарелые политические, социальные, экономические механизмы не позволили тогда осуществить демократизацию в полном объеме. И как только с конца 60-х годов общество вступает в период застоя, более того — реставрации отдельных элементов сталинской идеологии,— в многонациональном советском кино это отзывается новой волной унификации искусства и возвращением экранного образа «великого Сталина».

Впрочем, даже в период сталинизма в кино существовало подспудное сопротивление, пример тому хотя бы вторая серия «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна. А с общественным подъемом после победы в Великой Отечественной войне связана трактовка фашизма в некоторых послевоенных фильмах не только как политического и классового врага, но еще и как пример принципиально антигуманистического, враждебного индивидуальности начала в любой тотальной идеологии. Но подобные попытки были довольно быстро пресечены.

Киносопротивление преемственно развивалось и в период брежневизма. И хотя поток «серых» картин внес в массовое сознание лукавые правила социальной игры и фальсифицированную мораль «поры застоя», этому, как могло, противостояло творчество честных художников во всех национальных кинематографиях. Киносопротивление, подвергавшее критическому анализу действительность, как бы готовило будущую перестройку.

Но тем не менее подавляющее большинство фильмов всех национальных кинематографий, в том числе и фильмов центральных студий, составляло однообразное, приукрашенное отражение полувыдуманной действительности.

Таким образом, исторический опыт многонационального советского кино на всех этапах жизни нашего общества свидетельствует о том, что демократизация общества способствует развитию многообразия национальных кинематографий и активному раскрытию их творческого и гражданского потенциала.

И очень важно, зная печальный опыт несостоявшейся в полном объеме демократизации 60-х годов, прийти к выводу о необходимости последовательной научно обоснованной программы нынешней демократизации с учетом того обстоятельства, что на наших глазах происходит бурное становление самосознания наций. И часто — в виде особых течений общественной мысли через неформальные объединения, крайними выражениями которых являются национализм и шовинизм, чаще всего проявляющийся в форме централистской недооценки национального фактора. Очевидно, для

выработки продуктивной программы действий, гарантирующей развитие демократии, необходимо преодолеть оппозицию этих двух движений в масштабах страны.

В сфере кинематографа это придется сделать нам с вами.

При этом во главу угла мы должны поставить бесспорный тезис, что национальное киноискусство представляет величайшую ценность, что он служит самопознанию и самовыражению народа и укрепляет его чувство собственного достоинства. Что язык кино, представляющий собой набор приемов, носящих экстерриториальный, вненациональный характер, в конкретных фильмах выливается в форму, «овеществляющую», кристаллизующую смысл, и фильм, как нерасторжимое единство смысла и формы, приобретает то национальное своеобразие, которое способно наиболее адекватно передать реальное своеобразие самой национальной действительности.

Решая проблемы кинематографической практики, мы должны помнить, что национальная картина мира — не каприз художника и не национальное украшение искусства, а главный путь достижения художественной правды на экране; без сохранения национального своеобразия кино не может соответствовать своему назначению быть средством самопознания общества...

●

Теперь о конкретных проблемах национальных кинематографий на сегодняшнем витке их существования.

На протяжении двух с половиной лет после V съезда наш союз, его секретариат, правление, выполняя решения съезда, вместе с Госкино СССР занимались разработкой новой системы кинопроизводства и проката. Эта система, известная в народе под названием «базовая модель», предполагает общественно-государственное управление кинематографом — самостоятельной хозрасчетной отраслью народного хозяйства — и исходит из принципа творческой независимости студий нового типа, отделенных от кинофабрик.

Разработка этой системы оказалась делом непростым, в нее вложены труд, энергия, знания многих десятков людей: кинематографистов, ученых, работников аппарата Госкино и СК СССР, студий. Обсуждение ее прошло во всех республиках, итоговый документ был принят пленумом правления Союза кинематографистов в январе 1987 года и передан в Центральный Комитет КПСС.

Что же мы имеем в результате на сегодняшний день? Некоторое количество студий или объединений, управляемых выборными правлениями, но лишенных экономической самостоятельности, и некоторое количество приказов Госкино СССР, предоставляющих съемочным группам определенную, но все еще очень ограниченную инициативную свободу. Вот все, что удалось реализовать из программы нашей перестройки, которая так на сегодняшний день и не утверждена.

Я далек от мысли упрекать кого-то конкретно в злом умысле, но такое ощущение, что пресловутая Административно-Командная Система тайно решила и с успехом осуществила суровую расправу с дерзкими кинематографистами, которые одними из первых в стране попытались ослабить ее гнетущую власть.

Давайте посмотрим, что с нами сделали в пору расцвета перестройки?

Мы доказывали, что кинематографу необходимо стать самостоятельной отраслью народного хозяйства — в ответ принято противоположное решение: отдать республиканские кинематографии в ведение министерств культуры, и теперь годами создаваемые кинематографические хозяйственные структуры под угрозой прямого разбазаривания.

Мы просили реорганизовать Госкино республик в государственные производственные творческие объединения (опираясь на соответствующие постановления ЦК и Совмина) с тем, чтобы сократить штаты административного аппарата и перевести их на хозрасчетные принципы существования. В ответ с теми же мотивировками нам добавили еще одно звено управления. И теперь вместо трехзвенного управления кинематогра-

фом мы имеем четырехзвенное, ибо начальник управления кинематографии подчинен руководству Министерства культуры республики. И наши фильмы обречены проходить еще один этап чиновничьего надзора.

Мы прожили эти два с половиной года вместе с Госкино СССР в том смысле, что в единстве и противостоянии мы добились несомненной психологической перестройки в сознании аппарата (особенно здесь, в Москве) в сторону приятия общественного влияния. Административно-Командная Система, как бы почувствовав это, подтянула на помощь свежие силы, отборную гвардию в лице министерств культуры, которые и знать не знают о наших с Госкино СССР благих намерениях общественно-государственного управления кинематографом и о многом другом в духе расширения свобод и прав кинематографистов.

Очередной раз в истории нашей страны, теперь уже под флагом перестройки, бюрократия нанесла мощный разгромный удар по одному из профессиональных сообществ.

Конечно, времена изменились, и мы не собираемся сдаваться. Но сложность в том, что, как и в прежние времена, громящие решения обличены в формы, соответствующие политическим нравам момента,— сегодня пора демократизации и децентрализации,— и сложная, путаная система, которую, вопреки нашим предложениям, придумали жрецы администрирования, принята Верховными Советами республик. То есть то, что происходит с нами,— ярчайший пример опасности, нависшей над обществом как следствие формального, поверхностного, половинчатого использования демократических принципов управления,— решения, дискриминирующие права отдельных лиц, групп, сообществ, принимаются Советами, как бы выражающими общенародную точку зрения и потому трудно оспариваемую. Но мы-то знаем, что единодушие, пока еще царящее в наших органах народовластия, управляемо и чаще всего реализует некую «установку», разработанную той же административной системой.

В результате руками народных депутатов создан новый административный «монстр» и вместе с ним чудовищная неразбериха. Как будут соотноситься управления по кинематографии министерств культуры республик с Госкино СССР? Кто будет нести ответственность за материальное развитие национальных кинематографий, база и техническое оснащение которых отстают от мирового уровня на десятилетия? Эти и многие другие вопросы требуют своего немедленного ответа и соответствующих решений с нашим участием, с правом внятно высказать то, что кажется важным и нужным кинематографистам.

Но при этом необходимо учесть то обстоятельство, что если раньше страна обсуждала свои проблемы полушепотом, который мало на что влиял, то сейчас, когда гласность изменила социальную акустику, возникла другая крайность — стало хорошо слышно всех. И в этом многоголосом хоре общественного мнения одни голоса глушат другие и в том числе крики о помощи.

Переходный период опасен тем, что средства массовой информации, печать, обретя большую свободу, перестали быть действенными в смысле своего влияния на государственного чиновника. Даже в пору застоя (не говоря уже о предшествующих ей временах) критическая статья в газете была тревожащим чиновника признаком, ибо появление ее, как правило, было санкционировано начальством. Существовал даже анекдот, сравнивающий министра с мухой, поскольку газета представляла для них равную убийственную угрозу — могла прихлопнуть. Сегодня стало ясно, что средства массовой информации все чаще и чаще выражают точку зрения отдельных граждан. А пока в нашей стране с мнением граждан считаться не научились.

Видимо, по этой же причине остались безответными письма за подписью ведущих кинематографистов всех республик, направленные в самые высокие инстанции с протестом по поводу грядущей реорганизации в системе государственного управления кинематографом. Та же судьба постигла Справку о проблемах

национальных кинематографий, переданную нами несколько месяцев назад в Отдел культуры ЦК КПСС.

С другой стороны, следует признать, что и Союз кинематографистов, и Госкино СССР в ожидании разрешения на комплексное, всеохватывающее решение всего круга наших проблем, изложенных в базовой модели, совершили серьезную тактическую ошибку, не воспользовавшись пока в полной мере возможностями, которые государство предоставило нам, приняв законы, лежащие, казалось бы, вне кинематографической сферы. «Закон о социалистическом предприятии», «Закон о кооперативах»[1] и целый ряд других мер создали реальные предпосылки для решения многих наших проблем. Такая организационно-экономическая форма, как арендный подряд, например, при известной адаптации к нашим кинематографическим условиям может вывести съемочные группы на уровень самостоятельности, дающей возможность решить организационные, финансовые и другие вопросы, которые мы годами не могли «пробить» в Минфине и других ведомствах. «Потолок» оплаты труда сценаристов, режиссеров, актеров и всех других профессий, упирающийся ныне в непреодолимые минфиновские нормы, может быть существенно поднят в соответствии с результатами труда съемочной группы на договорной основе.

Или такой важный вопрос, как внешнеэкономическая деятельность в сфере кинематографа. Ведомства, начавшие такую деятельность недавно, уже активно используют правительственные постановления, представляющие стимулирующие льготы в этой сфере.

Кинематограф, занимающийся совместными постановками десятилетиями, не сумел добиться уменьшения обязательных бюджетных отчислений и по-прежнему отдает государству 90 процентов заработанной киностудиями валюты. Лишь «Мосфильму» удалось пересмотреть кабальные условия, и с нынешнего года 81 процент заработанной валюты «Мосфильм» будет оставлять на собственные нужды, отчисляя 9 процентов в централизованный фонд Госкино.

Ситуация в мире такова, что многие страны заинтересованы сейчас в сотрудничестве с нашей кинематографией. Предложений достаточно, чтобы каждая национальная кинематография могла принять участие в их реализации, причем не идя на компромиссы идеологического и художественного свойства. Каждая такая работа могла бы решить существенную часть проблем по обеспечению студий пленкой и съемочной техникой. При том условии, конечно, если действие существующих постановлений будет распространено на весь кинематограф, а не только на орденоносную часть.

Передача национальных кинематографий в ведение республиканских министерств запутывает и усложняет решение вопроса, имеющего фундаментальное значение для самого существования национальных кинематографий. Переход киностудий на хозрасчетный принцип деятельности не означает, что решение вопросов финансирования национальных кинематографий должно полностью лечь на плечи самих кинематографистов.

Развитие киноискусства как части национальной культуры, активное использование его потенциала для духовного обогащения людей — задача всего народа. Поэтому средства для решения вопросов материально-технического оснащения киностудий, капвложений на строительство и т. д. должны образовываться не только за счет доходов от кино, но и за счет общественных фондов потребления. Мы должны добиться, чтобы средства из этих фондов предоставлялись национальным киностудиям в виде нормативных платежей из государственного бюджета республик. Это позволило бы нам освободиться от самих понятий «дотация», «плановая убыточность», обеспечивая реальность, действенность хозрасчета в кино. Хозрасчет — это метод хозяйствования, и бюджетные ассигнования в виде нормативных отчислений отнюдь ему не противоречат, если будут иметь целевое назначение. При этом, учитывая чрезвычайно низкий уровень материально-техниче-

[1] По вопросу о кооперативах см. интервью с В. Пичулом в этом номере (с. 24).

ской базы национальных киностудий, следует обратить внимание республиканских правительств на необходимость планомерного подхода к решению этой проблемы на основе специальной программы.

Государственному комитету по кинематографии СССР также следовало бы предусмотреть создание программы развития национальных кинематографий на ближайшие годы. Средства на это могли бы быть образованы из централизованных отчислений от проката советских и зарубежных фильмов. Если, конечно, нам удастся общими усилиями добиться увеличения процента прокатных отчислений от валового сбора. Очередность выделения средств и фондов на развитие материальной базы той или иной республиканской студии могла бы определяться на основе конкурса проектов, обосновывающих необходимость помощи со стороны Госкино...

Важную роль в этом мог бы сыграть и СК СССР, что делает очевидной необходимость предоставления больших прав, полной самостоятельности и суверенности республиканским союзам кинематографистов. Эта необходимость диктуется и практикой работы самого Союза кинематографистов, и более широкими тенденциями общественного развития в масштабах страны. Реальность такова, что противоречие между декларируемым равноправием суверенных республик и их фактической зависимостью от администрирующей системы сверхцентрализованного государственного управления становится не только нетерпимым, но и объективно опасным для сохранения целостности государства. Стало ясно, что понятия народ, национальное чувство, национальное сознание настолько энергетически активны и мощны, что ныне существующие упрощенные общественно-социальные механизмы не выдерживают перегрузок и должны быть усовершенствованы, чтобы соответствовать тому уникальному разнообразию народов, которые вмещены в границы нашей страны.

Децентрализация власти и одновременно ее демократизация на всех уровнях — необходимые условия для снятия серьезнейшего напряжения, возникшего в сфере межнациональных отношений в нашей стране, для действительного укрепления союза республик и народов СССР, основой которого может быть только добровольность, взаимовыгодность, равноправие и взаимная ответственность всех входящих в Союз.

Союз кинематографистов СССР, созданный в начале 60-х годов, в своей организационной структуре отразил общие принципы ведомственной организации, господствовавшей в то время.

Мы создали такую же централизованную систему управления, что и в других творческих союзах, с той лишь разницей, что секретариат союза и его аппарат параллельно с общесоюзными делами занимается проблемами московскими и российскими, поскольку организации, которые должны были бы ими заниматься, в свое время созданы не были. Сейчас сложно установить, чем руководствовался Оргкомитет, лишивший российских кинематографистов творческого союза, но объем работы, которым занимается секретариат СК, возросший после V съезда в несколько раз, необходимость более действенного и последовательного общественного влияния на творческие процессы в кинематографе, общегосударственная установка на демократизацию управленческих структур требуют восстановления исторической справедливости: назрела необходимость создания Союза кинематографистов России!

В этом заинтересованы не только кинематографисты РСФСР, но и других республик — правление, секретариат СК и его аппарат должны иметь возможность сосредоточить свои усилия на решении проблем общесоюзных.

Кинематографическое сообщество нашей страны всегда было интернациональным не только по составу, но и по характеру отношений. Не будет сильным преувеличением сказать о том, что многонациональная советская кинематография есть уникальное завоевание мировой культуры. При всем многообразии индивидуальностей, стилевых и жанровых исканий, колорита, национальных особенностей советский кинематограф являет собой единство, основанное на

наших искренних чувствах друг к другу независимо от национальной принадлежности каждого.

Наше братство существует не на словах и подтверждается десятками, сотнями примеров проявления взаимного уважения, любви и поддержки в трудные минуты.

Именно поэтому мы должны одними из первых пересмотреть систему взаимоотношений внутри нашего союза и реорганизовать его структуру в духе прогрессивных тенденций общественного развития.

Мы должны сделать так, чтобы на всех уровнях власти (съезд, правление, секретариат и др.) был соблюден принцип пропорционального и равного представительства всех республиканских союзов. Представители национальных кинематографий должны органически включаться во все сферы и уровни новой структуры СК.

Руководящим органом нашего союза между съездами по-прежнему может оставаться правление. Однако, мне кажется, правильней было бы не избирать его на съезде, как раньше, когда на его составе сказывалась ситуация количественного перевеса делегаций одних республик над другими.

Для равноправного участия в работе правления всех республиканских союзов в состав членов правления должно входить равное количество представителей от каждой республики, при этом принципы выдвижения и срок полномочий (от одного до пяти лет) членов правления — на усмотрение выдвигающих их республиканских союзов. Участие республиканских секретарей в работе правления отнюдь не обязательно.

В состав правления могут войти и представители гильдий, образование которых идет сейчас полным ходом. Состав этих делегаций может оказаться разнонациональным, поскольку гильдии организуются по профессиональному принципу. Таким образом, правление союза становится подвижным по своему составу, предполагая возможность постоянной ротации его членов.

Постоянным рабочим органом управления СК между пленумами по-прежнему будет секретариат, но структуру секретариата в контексте процесса федерализации союза правильно было бы кардинально изменить. При этом первый секретарь избирается не правлением, а тайным голосованием на съезде из нескольких кандидатов. В секретариат входит по одному представителю от каждой национальной кинематографии (принципы избрания и отзыва своего представителя — на усмотрение республик). А также секретари по направлениям деятельности (например, по международным связям, игровому кино, по телевизионному кино и т. д.), избираемые по предложению первого секретаря на первом после съезда правлении СК.

Секретариат, опираясь на количественное преобладание представителей республик (секретарей по направлениям деятельности заведомо будет меньше), гарантирует принятие решений, отражающих коллективную точку зрения всех членов федерации.

Полный (широкий) состав секретариата собирается не реже одного раза в квартал. В промежутках между заседаниями широкого секретариата его функции выполняет рабочий секретариат, в состав которого входит первый секретарь, секретари по направлениям, оргсекретарь. В обязательном порядке в рабочий состав должен входить представитель одной из республик (предполагается постоянное «дежурство» республиканских представителей и сменяемость раз в месяц).

На мой взгляд, принципиальным выглядит предложение образовать из представителей профессиональных гильдий совет гильдий, к которому может апеллировать та или иная гильдия, если считает какое-то решение секретариата противоречащим интересам ее членов. В случае необходимости совет гильдий имеет право приостановить такое решение секретариата до ближайшего пленума или съезда. То есть в составе руководства союза образуется постоянно действующий влиятельный орган, защищающий профессиональные интересы членов союза и как бы выполняющий роль официальной оппозиции.

Как и прежде, на съезде будет избираться ревизионная комиссия, действующая согласно своему уставу. Предлагается в рамках ревизионной комиссии образовать уставную комиссию, которая будет отвечать за соблюдение устава и норм профессиональной этики как отдельными кинематографистами, так и всеми органами СК.

Предлагается дать уставной комиссии право контроля за деятельностью СК на всех уровнях, включая республиканские секретариаты и руководство гильдий. Решение любого органа союза, признанное уставной комиссией не соответствующим уставу или нормам профессиональной этики, отменяется.

В состав уставной комиссии входят по одному представителю от республик и гильдий. Существование такого органа, как уставная комиссия, связано с необходимостью защиты прав членов Союза кинематографистов СССР независимо от того, в какую республиканскую организацию они входят.

Суверенность республиканских союзов не должна лишать рядового кинематографиста права искать поддержки своих коллег в тех случаях, когда он считает действия республиканских органов СК несправедливыми.

Практика работы нашего союза дает много примеров того, как драматично складывалась судьба фильмов и их создателей в республиках, и только поддержка «центрального» союза приводила конфликт к благополучному решению.

Достаточно вспомнить историю с белорусскими фильмами «Боль» и «Театр времен перестройки и гласности». В первом случае фильм был закончен благодаря поддержке союза и Госкино, давшего деньги на его завершение; фильм А. Рудермана удалось отстоять в жесточайших боях, причем в числе противников оказались уважаемые кинематографисты, сами прожившие нелегкую жизнь.

Каково же было изумление секретарей, съехавшихся в Белоруссию из разных концов страны на выездной секретариат, когда желание помочь художнику довести работу над своим произведением до конца пытались квалифицировать как «давление Москвы».

Создание уставной комиссии освободит секретариат от обвинений такого рода.

Приведу еще один пример того, как кинематографист, не нашедший понимания в региональной организации, вынужден был обратиться за помощью в секретариат союза. На этот раз речь идет не о судьбе отдельного фильма и даже не отдельной кинематографии. Режиссер Халзанов поведал о том, что группа представителей малых народов, имея серьезную творческую программу, пытается создать на Свердловской киностудии опорную базу для развития ряда национальных кинематографий. Потрясающая картина гражданского и творческого бесправия возникает по мере изложения перипетий затяжной изнурительной борьбы за право группы народов снимать фильмы о своей жизни, истории, чаяниях, проблемах. И поразительней всего то, что главной противоборствующей силой выступают наши коллеги — руководители Свердловского отделения Союза кинематографистов и Свердловской киностудии.

Проблема осложняется тем, что до сегодняшнего дня право создания новых киностудий у нас в стране принадлежит Совету Министров СССР. Даже республиканское правительство не имеет такой прерогативы. Как большое достижение процесса децентрализации мы в проекте базовой модели ставим вопрос о предоставлении такой возможности Госкино СССР. Сегодня это положение модели, еще год назад считавшееся смелым, явно устарело. Каждый народ сам должен решать — иметь ему национальную кинематографию или нет.

В этой связи следует поставить вопрос о многообразии возможностей зарождения национальных кинематографий и предоставлении права создания киностудий (с базой или без таковой) Советам народных депутатов, всем государственным и общественным организациям, имеющим на это средства и возможности.

Разумеется, решающим условием должно быть наличие реального творческого потенциала: такого, например, какой существует в Сибири. Мы ознако-

мились в секретариате с проектом развития кинематографа народностей Сибири, Севера и Дальнего Востока, подкрепленным такой мощной творческой программой, которой может позавидовать любая большая киностудия.

Чувствуется, что за программой в качестве ее реализаторов стоят зрелые кинематографисты. И я надеюсь, что замечательное качество советских людей сочувствовать американским индейцам, переживать о проблемах аборигенов Австралии поможет нам расширить географию нашего человеколюбия и до регионов проживания малых народов СССР...

Предложенный выше вариант перестройки организационной структуры нашего союза и сопутствующие ей изменения в системе финансово-управленческих отношений между республиканскими союзами и СК СССР опираются на общественную потребность, которую подтвердил и недавно проведенный социологический опрос членов нашего союза. Приведу некоторые результаты опроса, сделанные на основе машинного анализа: большинство опрошенных считает, что национальный кинематограф не может развиваться без сильных, самостоятельных Союзов кинематографистов республик. Серьезную озабоченность участники опроса выразили относительно отсутствия Союза кинематографистов РСФСР. Негативно оценивается роль СК СССР в развитии национальных кинематографий. 68 процентов опрошенных считают, что работа секретариата СК СССР в этом вопросе затруднена из-за отсутствия достоверной и полной информации о том, что происходит на местах.

Считается, что совет по национальным кинематографиям не сумел развернуть свою деятельность в полную силу.

В новой хозяйственно-экономической ситуации влияние СК СССР на процессы кинопроизводства должно опираться на достоверную, научно обоснованную информацию, одновременно важно, чтобы творческие процессы в многонациональном советском кино анализировались своевременно и квалифицированно и в республиках, и всесоюзными киноведением и критикой. И столь же своевременно находили свое отражение в прессе. Объективная ситуация такова, что на сегодняшний день во ВНИИКе национальными кинематографиями занимается всего несколько человек, в кинематографических периодических журналах разделов национального кино нет вовсе.

По человеческим нормам можно понять увлечение значительной части советских киноведов и критиков зарубежным кинематографом. И ясно, что для переключения их внимания на житейски менее увлекательные объекты исследования следует проявить какую-то организационно-экономическую инициативу. Например, создать временные хоздоговорные программы с привлечением крупнейших киноведов и критиков страны с тем, чтобы результатами этих программ стали ежегодные научные исследования национальных кинематографий страны. Инициатором и заказчиком этих программ должны стать Союз кинематографистов СССР, совет по национальным кинематографиям.

Чрезвычайно важно, чтобы результаты критического анализа текущего репертуара национальных кинематографий публиковались в центральной прессе, в наших киножурналах. Не менее важно, чтобы и республиканская пресса приняла в этом более активное участие. Большую помощь могли бы оказать республиканские кинематографические издания. Лучшие из них, такие, как рижское «Кино», киевские «Новины киноэкрана», алма-атинский «Новый фильм», стали популярными журналами, а между тем до сих пор имеют статус рекламно-информационных бюллетеней с мизерными ставками и символическим гонораром.

Секретариат СК занимался решением этой проблемы. Казалось бы, простой вопрос: почему работник изданий, приносящих ежегодно доход около полумиллиона рублей, должен получать 100—200 рублей в месяц? Но опять все уперлось в железную систему централизации управления — оказалось, что статус того или иного бюллетеня, журнала, как бы он ни назывался, где бы ни

издавался, определяется только ЦК КПСС. Все, вплоть до штатов, устанавливает ЦК. Так было, по крайней мере, до недавнего времени. Сохранится ли этот порядок, этот уровень регламентации и теперь, после перестройки аппарата ЦК? У нас пока нет ответа на этот вопрос. Ясно одно: решение этих проблем должно стать делом самих республик и решаться на месте, исходя из наличных потребностей и возможностей.

Особого внимания заслуживает анализ образований студий нового типа в республиках. Недавно состоялась встреча председателей правлений и директоров киностудий с секретариатом и коллегией Госкино, подтвердившая неравнозначность ситуаций на киностудиях. На одних новые студии и творческие программы давно созданы, на других сохраняется предсъездовский статус-кво. Конечно, сказывается и то, что проект нашей перестройки существует лишь на бумаге и целесообразность перемен как бы еще не очевидна. Но несомненно и действие тормозящих сил, стремящихся сохранить в целости сложившуюся годами организационную структуру киностудий.

Уже стало привычным за всем, что не движется с желаемой скоростью в сторону перемен, искать людей, мешающих этому движению. Все чаще мелькает, используется выражение «враг перестройки». И невольно возникает опасение, а не рецидив ли это старого мышления — уж очень соблазнительно списать, как прежде, все сбои и неудачи на «врага». Тут у нас традиции и навыки многолетние. Но даже с учетом такой нашей психологической особенности приходится признать (сошлюсь на вице-президента Советской социологической ассоциации Микка Титму), что объективно стан вольных или невольных противников обновления существует и составляют его конкретные и легко узнаваемые социальные типы. Среди самых заметных из них — тип хозяина — маленького вождя, который существовал раньше повсюду, где концентрировалась хоть какая-то власть. Он распоряжался ресурсами, позволял, запрещал и предвидел. И сегодня ему очень бы хотелось продолжать в том же духе. Потому все слова с приставкой само-: самоуправление, самофинансирование, самоокупаемость,— ему враждебны и непонятны.

Сегодня «хозяин» чувствует, что земля дрожит под его ногами, что все эти «само» становятся реальной силой. И все же не хозяйским ли, в вышеприведенном смысле, инстинктом объясняется поведение некоторых директоров киностудий, когда они обосновывают нецелесообразность создания и самостоятельности новых объединений бессмысленным дроблением сил, мощностей и финансов, доказывают неминуемость организационной неразберихи?..

●

И последнее: если продолжить разговор о социальных типажах, представляющих наибольшую опасность, то особенно заметным сегодня становится так называемый популист — тип, порожденный самой перестройкой,— этакая современная разновидность демагога, стригущего купоны общественного внимания, играя на популярных, выдвинутых временем общественных потребностях. Прокламируя бесспорно важные идеи и принципы, популист доводит их до некоего критического порога, после которого они заряжаются деструктивной энергией. Ну, например, такие дорогие для всех слова, как свобода, самостоятельность, национальная независимость. Изголодавшиеся из-за их хронической недостачи, мы все чаще и чаще вовлекаемся в борьбу за их защиту. И как прав каждый из нас, когда готов идти дорогой этой борьбы до победного конца. Но как часто мы забываем о том, что все в этом мире, даже самое бесспорное и прекрасное, превращается в свою противоположность, как только превышается некая мера.

И как бы мы, годами обделенные свободой и независимостью, десятилетиями вынужденные хлебать из общего котла при разных способностях и трудолюбии, тесно прижатые друг к другу железными объятиями централизма, уставшие от бессмысленных массовых движений, от общежития, построенного на ложно понятом равенстве, как бы

мы, бросаясь отстаивать свободу, децентрализацию, плюрализм с азартом политических неофитов, не разрушили бы то, что потом восстановить будет очень трудно — наше сохранившееся, несмотря ни на что, профессиональное единство и наши отношения, несмотря ни на что, нам небезразличные.

Мы накопили за короткие жизни большой счет взаимных обид. Каждого так или иначе ущемляло государство. Многие из нас, по выражению героя одного из фильмов Вайды, «страдали и страдают от безответной любви к родине».

Легко найти самые точные слова и убедительные доводы, чтобы сыграть на наших обидах. Но ведь не менее убедительно и то, что способность объединяться, помогать друг другу, быть рядом в трудные минуты — лучшее, чему научилось человечество за всю историю своего существования. На родину обижаться бессмысленно, ее можно только стремиться сделать лучше. И если мы знаем, как организовать дело, которому посвятили жизнь, но добиться этого не можем, то грош нам цена.

И если все же мы добьемся своей цели — жить и творить свободно, не заставляя себя врать и получая за свой труд то, что положено,— гарантом для этого будет одно: существование нашего многонационального кинематографического братства.

Прошу извинить за, быть может, чрезмерную патетичность интонации, но убежден, что иного способа добиться своего, как держаться вместе и действовать сообща, у нас нет!

Мы должны быть свободны, но едины. Едины, но свободны!

Л. Донец

Не остров, а часть материка

Заметки с V пленума Союза кинематографистов СССР

Пленум СК «Демократизация общества и национальные кинематографии» проходил нервно. Пленум этот — рубеж, половина пути — от V съезда кинематографистов в мае 1986-го к VI съезду. Повестки дня далеко не всегда придерживались, говорили обо всем. И главное — о замедленном ходе реальных перемен. За два с половиной года накопилось нетерпение, усталость, раздражение, недовольство союзом, его лидерами. Модель (ее называли на пленуме «долгострой») до сих пор не имеет юридического статуса, экономически, а значит, и творчески не самостоятельна. Госкино республик отдано республиканским министерствам культуры, которые уже прибирают отрасль к рукам и перераспределяют блага за счет кинематографа. Отношения с Госкино СССР вызывают тревогу неузаконенностью параметров власти, сама структура союза устарела и требует изменений. Все стронулось с мест и еще не пришло к желаемым результатам. Это так. Хочется ощутимых перемен.

Однако налицо революционная воспаленность, когда кричит каждый, и в хоре голосов порой слышно не того, кто ближе к истине, а у кого голос громче. Когда борьба мнений сползает от поисков справедливости к прислеживанию за распределением власти, за пресловутым пирогом — что-то соседу отваливается большой кусище...

Ах, эта сладость власти! Ах, этот пузырек с ядом!

И вот уже В. Мотыль клеймит

секретариат, который, по его словам, не пускает его, В. Мотыля, на свои заседания. («Какая закрытость? — спрашивает А. Смирнов.— На наши заседания приходят даже не члены союза. И вы приходите, пожалуйста».) Актер В. Шиловский, закалившийся на театральных сходках, протестует: «А почему актеров не выбирают в редакционную комиссию? Мы — шестая часть союза!?» Документалист А. Мирумян почему-то требует, чтобы А. Смирнов сделал такой же хороший документальный фильм, как «Обыкновенный фашизм», хотя этого следовало бы в первую очередь ожидать от Мирумяна как документалиста. Р. Вабалас, который вообще вел себя подчеркнуто шумно («А когда-то был такой молчаливый»,— мечтательно сказала Лилия Маматова), заявляет: «Приехала к нам мадам Синельникова из «Советской культуры», а потом написала не так, как мы считаем. Пусть к нам больше не присылают таких корреспондентов». Значит, Р. Вабаласу нужны такие корреспонденты, которые с ним заранее согласны? А если предположить, что у корреспондента другая точка зрения? Или в этом случае его не следует пускать в республику? А, кстати, в самой республике не бывает разных точек зрения?

И как символ разгула перестроечных страстей возникает важнейшая национальная проблема — ультиматум кинематографистов-бильярдистов о невыводе за пределы Дома кинематографистов бильярдных столов. К трибуне пленума, «как пух от уст Эола», взлетает актер Б. Хмельницкий и зачитывает перед ошалевшей публикой меморандум: бильярдные столы, которым сто пятьдесят лет и они историческая ценность, на них еще Луначарский играл (почему же не Пушкин, непосредственно перед дуэлью?!), хотят перенести в Киноцентр.

Пропадает жизнь, рушатся идеалы! Какие там национальные проблемы! Инфанты желают играть в розовой комнате! Играть в бильярд! Священные столы нельзя трогать! Они пропадут, испортятся, если их разобрать! (Интересно, кстати, как их сюда внесли, если их нельзя разбирать, ведь Союзу кинематографистов, в отличие от бильярдных столов, немножко меньше, чем сто пятьдесят лет. Или Дом кинематографистов строили просто для того, чтобы взять исторические бильярдные столы под крышу?!)

И это на фоне кровоточащих отношений Армении и Азербайджана.

На фоне потрясшего зал (зал вздохнул единым вздохом, как от боли, и встал) сообщения о том, что в Белоруссии милиция, направляя в лица людей баллоны со слезоточивым газом, разгоняла народную демонстрацию — пришедших помянуть тех несчастных, которые погибли в годы сталинских репрессий.

Боже мой, какой срам!..

●

С самой радикальной речью на пленуме выступил мой сокурсник по ВГИКу, мой друг Микаэл Стамболцян, который у нас на курсе по справедливости считался самым умным. Я слушала его якобинскую речь с горечью.

М. Стамболцян сказал, что национальное кино — это старое заклинание, эвфемизм, которым на самом деле хотят обозначить кино провинциальное, второсортное (очевидно, памятуя это, режиссер И. Масленников, принимая участие в дебатах группы «Организационные структуры СК», сказал: «национальные кинематографии, извините за слово «национальные»). Что национальным кино может быть только тогда, когда будут самостоятельны республики. Что в 23-м году, когда «Арменфильм» имел возможность торговать свободно на внутреннем и внешнем рынке, он был солидной фирмой. Что если сейчас дать свободу «Арменфильму» и не забирать честно заработанные деньги, армянская кинематография за два-три года станет передовой. Что надо упразднить и Госкино СССР и Союз кинематографистов СССР. Нужны только союзы республиканские и регулярные всесоюзные конференции. («Мы не малые дети».)

Что ж, всякий союз может свободно развиваться только на добровольных

началах. Союз кинематографистов — тоже. Проблемы действительно накопились. Но аннулировать Союз кинематографистов СССР и оставить только республиканские союзы — не значит ли это «пропасть поодиночке»?

Пленум принял решение пересмотреть структуру союза, уйти от жесткой централизации, переосновать ее на федеративных началах. Для этого было предложено прежде всего создать Союз кинематографистов РСФСР с региональными отделениями — Северный Кавказ, Поволжье, Сибирь и Дальний Восток (ведь территории этих регионов огромны, больше иных союзных республик, ведь только малых народов Севера со своей самобытной культурой — около тридцати). Было предложено также дать Москве и Ленинграду, как самым массовым отделениям СК, статус республиканских союзов.

Эльдар Шенгелая в связи с этим объявил: «Внимание! Вы присутствуете при историческом моменте: на сцену выходит русское кино. Поздравляем наших старших братьев!»

Действительно, в пору смеяться и плакать. У нас ведь есть кино всех республик. Нет только кино русского.

Здесь много болезненного, недоговоренного и заговоренного.

Голос журналиста и критика Александра Егорова, вышедшего на трибуну пленума, дрожал и ломался. Чувствовалось, что говорить для него — мука и не сказать он не может. Не сказать то, «что может сказать только русский человек». Он говорил, что естественное национальное сознание и чувство искусственно подогревались («первый среди равных») и зачастую использовались системой в ее собственных целях, что, к сожалению, оборачивалось чувством неприязни к русским как к народу, ущемляющему интересы других. Что в Чечено-Ингушетии в жуткие годы, когда она называлась Грозненской областью, мусульманские надгробья употреблялись для украшения городских тротуаров с санкции местных властей, которые безнациональны. «Мы, русские, несем ответственность за то, как сложились судьбы нашей страны в целом. В нас, в сознание интеллигентов, художников, не проникло еще чувство вины за то, как они уже сложились».

Да, думала я. Чувство вины интеллигенту, художнику необходимо. Ведь было это чувство у Томаса Манна перед миром за свою Германию. Чувства вины не было только у немецких руководителей на скамье подсудимых. Они считали себя винтиками Системы. А значит, как бы и не людьми. А мы ответственны за все, что было при нас.

Потом выступал Николай Кладо и сказал: нет, не прав Егоров. Нельзя отождествлять сталинщину и русский народ. Русский народ пострадал никак не меньше других. Нельзя обвинять русский народ в том, что он разрушал памятники в Чечено-Ингушетии. Русские никогда не разрушали памятники. И как печально, что антирусские настроения отворачивают людей от великой русской культуры, культуры сердечной и гуманной.

И я подумала: да, и Кладо прав. Нельзя обвинять народ. Тем более народ-страдалец, как русский. Нет. Народ — не виновен...

«Боже мой! Как грустна наша Россия!..»

●

Пленум решал вопрос самостоятельности, суверенности кинематографий республик, поэтому кроме проблем общественно-политических затрагивал структуру, экономику кинематографа.

Реваз Чхеидзе решительно сказал: на хозрасчет надо переходить завтра. Завтра. И не тянуть. Но на настоящий хозрасчет, когда студии распоряжаются деньгами и платят не грабительский налог с проката, а налог с оборота, который дает возможность студии распоряжаться большой частью своих денег. Если ты не хозяин своим деньгам — ты не хозяин вообще.

Действительно, экономическая самостоятельность студий при правильной налоговой системе (куда включается и внешний рынок) и пересмотре цен за билеты — источник творческой независимости. Таковая независимость в

модель заложена, только до сих пор дело никак не сдвинется с мертвой точки. Хотя (об этом как-то забывают) сегодня студии самостоятельно выбирают сценарии и режиссеров на постановку да и реальные отношения с Госкино СССР при всей их сложности свободны от мелочных придирок и угрозы запретов. А. Медведев, первый заместитель председателя Госкино СССР, сказал, что за четыре года он запретил один документальный фильм, где обвинялись люди и это не аргументировалось. Хотя тот же А. Медведев, как и многие другие, считает, что должен быть Закон о кино, который защищал бы фильм от волюнтаризма в принципе, а не от Иванова, Петрова, Медведева.

И это верно. Но и роль личности в истории — тоже не последнее дело. Говоря о модели, все сходятся на том, что она двинулась только по одной рельсе — назначению худруков, а экономическая самостоятельность не обеспечена. (Досталь: «Водитель автобуса, если у него есть деньги, может открыть счет в банке, а я не могу».) Критикуя диктатуру иных худруков, следует однако вспомнить, что, например, Юлий Яковлевич Райзман считает: «Худрук на то и худрук, чтобы контролировать весь цикл» («ИК», 1988, № 11, с. 23), но почему-то скандалы по поводу ущемления свободы художников происходят не у него в объединении.

Отрадное впечатление своей интеллигентной деловитостью произвело выступление директора нового объединения «Латвияскино» Р. Пикса. В объединение вошла Рижская киностудия как головная организация, конторы кинопроката и объединение «Экран». Из сообщения Р. Пикса было ясно, что кинематографисты Латвийской республики на деле решают, как им управлять своим кинематографом, а не просто митингуют. Это так важно, ибо мы уже знаем, что ничего хорошего не получается, когда те, кто должен чинить прохудившиеся краны, заняты пением революционных песен.

Госкино Латвии не стало частью Министерства культуры, как в других республиках. В Латвии и Госкино, и Министерство культуры вместе с Госкомиздатом на равных вошли в новообразованный Комитет, во главе которого стал Раймонд Паулс. Новый министр сказал кинематографистам: «Вы лучше меня разбираетесь в кинематографе, вот и занимайтесь им сами. А если сделаете хорошую картину, можете показать мне ее. Посмотрю с удовольствием».

Ну, что ж, руководство обнадеживающее. Особенно сейчас, когда у всех со всеми сложные отношения.

●

Да, сейчас у всех со всеми сложные отношения. У союза с Госкино, у союза с союзами республик, у худруков студий с художниками, у рядовых членов союза с секретарями.

Да, командно-бюрократическая система в кино не изжита. Но не видеть перемены несправедливо. К тому же надо признать, что управление культурой, как и всеми другими областями, необходимо. Особенно в наше время, когда жизнь слишком усложнилась. Однако управление — сложная научная система. Оно должно быть самодостаточным и разумным.

Наверное, можно обойтись без Госкино СССР, но зачем? Ведь у отрасли есть и федеральные интересы.

Наверное, можно обойтись и без Союза кинематографистов СССР, но зачем? Чтобы считаться творческим работником только на территории своей республики?

Однако никто никого не может держать в союзе насильно.

Виктор Демин докладывал, что Всесоюзная комиссия критики провела совещание в Боржоми, где стоял вопрос о Всесоюзной гильдии критиков и киноведов. При этом выяснилось, что республики, в которых есть кадры и журналы (Латвия, Грузия), не хотят входить во Всесоюзную гильдию. А хотят только те, у которых нет ни кадров, ни журналов. И хотя Демин справедливо замечает, что есть ведь и общие вопросы, которые можно решать только сообща и кто-то должен этим зани-

маться, все же нельзя, наверное, поступать, как в народном образовании — учитель в классе рассчитывает объяснение на среднего ученика. Нельзя нарушать принцип добровольности.

Это должно касаться не только гильдий, но и всего союза.

Большинство на пленуме решило, что сохранить Союз кинематографистов СССР необходимо, но это не значит, что из него нельзя выйти. Те, кого тяготит билет члена Союза кинематографистов СССР, могут, в конце концов, от него избавиться.

Однако не следует забывать, что центробежные силы, к сожалению, тоже не идеальны. Они тоже имеют свою разумную меру, как и центростремительные. Пусть каждый для себя решит — какую.

Кризис сознания налицо, а новое мышление еще в пеленках.

Как говорил Демин: «Демократизация оборачивается децентрализацией. Никого это не удивляет... Но есть два взгляда на вещи. Децентрализация решает все проблемы, и децентрализация ставит перед нами свои проблемы... Я за децентрализацию дважды, трижды, но по-разумному, по-деловому, по-человечески. Если мы ставим вопрос о децентрализации любой ценой, до бесконечности, в ущерб профессии, в ущерб общим интересам, в ущерб общему делу, то это уже начинается национальная кичливость. Надо бороться с шовинизмом великорусским, но не надо впадать в противоположную крайность».

●

Я пишу эти заметки 10 декабря — в день траура по Армении.

Землетрясение унесло десятки тысяч жизней. Специальные приборы и обученные собаки отыскивают по еще теплящемуся, угасающему дыханию заживо погребенных под развалинами.

Вся страна, весь мир рванулись навстречу трагедии. На домах — приспущенные флаги с черными лентами. Радио, телевидение, газеты — как сводки с фронта. Нескончаемые очереди тех, кто хочет отдать свою кровь. Женщины хотят взять в дом армянских детей. Люди приносят мешки с теплыми вещами, сдают деньги в сберкассу на счет № 700412. Бригады медиков, строителей, сварщиков. Спецрейсы из Москвы, с Дальнего Востока, из Белоруссии, Литвы, Азербайджана, Туркмении, Франции, Норвегии, Швеции...

Всплеск осознания и приобщения человека к великому единству жизни.

Всплеск человеческого братства.

Армянский летчик с потрясенным лицом на телевизионном экране: «Моя семья жива, но дома нет и родственники погибли. Все помогают. Спасибо. Так надо жить».

V пленум правления Союза кинематографистов СССР проходил в обстановке острых дискуссий, столкновения мнений. Тем необходимей подчеркнуть, что результатом его была взвешенная и конструктивная резолюция.

Резолюция V пленума правления Союза кинематографистов СССР

V пленум правления Союза кинематографистов СССР констатирует, что представляющее величайшую культурную ценность многонациональное киноискусство народов нашей страны, призванное служить их самопознанию и самовыражению, укреплению чувства собственного достоинства, требует сегодня выхода на новый виток своего развития, более действенного участия в социально-художественных процессах, происходящих во всех республиках и регионах в связи с перестройкой и демократизацией общества.

В то же время перестройка самого

советского кинематографа испытывает серьезные затруднения, отражающиеся на состоянии национальных и региональных кинематографий. Причиной этого являются несовершенство систем управления кинематографиями, в частности — централистско-командный характер структур и функций Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР, недостаточная готовность многих киноподразделений в центре и на местах работать по-новому, крайняя отсталость материально-технической базы кинематографа. Решение всех этих вопросов недопустимо затягивается. В течение многих месяцев в ЦК КПСС не рассматривался проект перестройки кинодела, разработанный Союзом кинематографистов и Госкино СССР. Одновременно принимаются государственные решения, способные перечеркнуть не только новые принципы организации кинематографа, но и само его существование как единой, целостной отрасли. К таким решениям относится прежде всего передача государственных органов управления кино союзных республик в подчинение местным органам культуры. Пленум расценивает подобные факты как игнорирование мнения кинематографической общественности, как сознательное противодействие сил административно-командной системы идеям перестройки в кинематографе, явное расхождение между словесной поддержкой Союза кинематографистов и реальной политикой глушения его общественно-культурных инициатив.

Основополагающими для организации своей работы в условиях перестройки советские кинематографисты считают дальнейшее развитие принципов демократизации, творческую и материальную независимость каждой национальной кинематографии, крупнейших отделений СК СССР. Фундаментом успешной деятельности Союза кинематографистов СССР может быть только федерация, основанная на добровольности, суверенности и равноправии.

Рассмотрев и обсудив представленные разработки основных принципов организационно-структурной и хозяйственно-финансовой перестройки Союза кинематографистов СССР, направленной на достижение отвечающих духу времени новых соотношений самостоятельности и единства в рамках союза, пленум постановляет:

1. Считать необходимым реорганизовать СК СССР на федеративной основе, предусматривающей самостоятельность национальных творческих союзов, заключение союзного договора и создание общего Устава, выработанного на основе уставов входящих в федерацию союзов.

Рекомендовать республиканским союзам кинематографистов приступить к разработке собственных уставов.

Вопрос об утверждении новой структуры СК СССР, его Устава и союзного договора вынести на очередной или внеочередной Всесоюзный съезд кинематографистов.

2. Безотлагательно реализовать решение V съезда кинематографистов о создании республиканского Союза кинематографистов России.

Секретариату правления СК СССР совместно с представителями всех отделений союза на территории РСФСР в кратчайший срок создать оргкомитет по подготовке организационных принципов Союза кинематографистов РСФСР, разработке его Устава и подготовке съезда.

3. Секретариату правления СК СССР организовать подготовку проекта Закона о кино, обеспечив его широкое обсуждение. Проект Закона вынести на рассмотрение одного из пленумов правления СК СССР.

4. Секретариату правления СК СССР поручить организацию комиссии по выработке программы финансово-экономической деятельности республиканских союзов при переходе на федеративные принципы работы. Проект программы вынести на утверждение одного из пленумов правления СК СССР.

5. Секретариату правления СК СССР совместно с Госкино СССР создать комиссию с привлечением кинематографической общественности для обсуждения постановления Совета Министров СССР № 1206 от 15 октября 1988 года «О генеральной схеме управления кинематографией». На основании выводов комиссии, если будут обнаружены факты противоречия положений постановления принципам базовой модели перестройки кинематографа, поставить перед Совмином СССР вопрос о приостановке действия данного постановления.

6. Секретариату правления СК СССР организовать широкое обсуждение в союзах кинематографистов республик готовящегося проекта положения о Госкино с целью обеспечения наиболее рационального взаимодействия республиканских органов кинематографии с Госкино СССР.

7. От имени Союза кинематографистов СССР обратиться в Центральные Комитеты компартий, Верховные Советы и Совмины союзных республик с просьбой пересмотреть структуру организационно-государственного управления национальных кинематографий с учетом точки зрения кинематографистов

республик, изложенной в программе перестройки кинематографа.

Руководству СК СССР и Госкино СССР разработать и согласовать с государственными органами положения, закрепляющие возможность национальным кинематографиям самостоятельно решать вопросы своего развития, в том числе — о выведении из прерогативы республиканских министерств культуры права запуска и приемки кинофильмов.

8. Обратиться к правительствам союзных республик с просьбой разработать и утвердить целевые программы плановых вложений в развитие национальных кинематографий.

9. Для обеспечения развития кинематографий национальностей автономных образований и национальных групп нашей страны просить Госкино СССР:

использовать систему госзаказов для создания фильмов по проблемам народностей и национальных групп СССР творческими группами представителей этих народностей;

предусмотреть в системе профессионального кинематографического образования гарантированные возможности подготовки творческих кадров из представителей народностей Севера, Дальнего Востока, Поволжья, Северного Кавказа.

Секретариату правления СК СССР совместно с Госкино СССР создать комиссию для рассмотрения всего комплекса проблем, связанных с созданием и развитием кинематографий автономных национальных образований. Предусмотреть в будущей федеративной структуре союза возможность самоорганизации творческих работников, представляющих народности и национальные группы СССР.

10. Поддержать новые экономические формы организации производства и проката фильмов: кооперативы, коммерческие объединения, арендный подряд и др., имея в виду расширение возможностей профессиональных кинематографистов в реализации своих замыслов и улучшение кинообслуживания населения.

11. Поставить перед Советом Министров СССР вопрос о распространении действия распоряжения СМ СССР № 2046-р от 14 октября 1988 года «О валютном фонде киностудии «Мосфильм» на все киностудии страны.

12. Пленум правления СК СССР вновь ставит вопрос о выполнении решения V Всесоюзного съезда кинематографистов — возобновлении выпуска киногазеты.

В связи с неоднократными отказами инстанций в решении этой проблемы поручить секретариату СК СССР создать инициативную группу по организации издания газеты на средства союза и сформировать ее редакцию — с последующим утверждением пленумом правления СК СССР.

13. Секретариату правления СК СССР подготовить и поставить перед соответствующими органами вопрос об издании нового всесоюзного журнала (за счет средств СК СССР), специально освещающего проблему национальных кинематографий Советского Союза, а также о переводе республиканских информационно-рекламных кинобюллетеней в статус республиканских газет и журналов.

14. Руководству Союза кинематографистов СССР предусмотреть возможность создания хозрасчетных программ для выпуска киноведческо-критических сборников, посвященных национальным кинематографиям СССР.

15. Комиссии по кинообразованию СК СССР разработать программу по развитию кинообразования в стране в его полном объеме (включая различные формы подготовки и переподготовки киноведов и кинокритиков, организацию кинофакультативов в средних школах, взаимных стажировок и др.). Поставить вопрос о подготовке менеджеров — квалифицированных организаторов всех сфер кинодеятельности.

16. Обратиться к руководству Гостелерадио СССР с просьбой о предоставлении права проката кинофильмов, созданных республиканскими студиями по заказу ЦТ, в киносети республик.

17. Совету по национальным кинематографиям СК СССР совместно с Главным управлением кинофикации и кинопроката Госкино СССР, Московским городским управлением кинофикации ускорить открытие Центра национальных кинематографий на базе кинотеатра «Москва».

Союзам кинематографистов республик в содружестве с государственными органами управления кинематографией на местах рекомендовать создание подобных центров в столицах союзных республик и крупных городах страны.

В. Пичул

Независимое кино?

Интервью ведет В. Викторов

Кинорежиссеру студии имени Горького Василию Пичулу 27 лет, и «Маленькая Вера» первая его картина — один из рекордсменов проката-88. И дальше у него пошло как надо и даже как нельзя лучше. Новая картина «В городе Сочи — темные ночи» с ходу запущена в производство. Завидная судьба. Но уже в начале января нынешнего года Пичул мне говорил: «Что со мной будет в марте, не знаю. Не знаю...»

«В марте» — потому, что я это интервью брал для мартовского номера журнала. В связи с постановлением Совмина СССР от 29 декабря 1988 года «О регулировании отдельных видов деятельности кооперативов в соответствии с Законом СССР «О кооперации в СССР».

Так вот, «регулирование» подрубило Пичула. Дело в том, что сценарий «В городе Сочи — темные ночи» был запущен в одном из объединений киностудии имени Горького, но с появлением Закона о кооперации съемочная группа решила воспользоваться его возможностями и, выйдя из тематического плана Госкино, создала свой кооператив по производству фильма, который возглавил директор съемочной группы Марк Левин.

«Что со мной будет в марте, не знаю. Не знаю. Для меня лично обратного хода нет». Это была первая фраза, которую я записал.

А случайный разговор перед интервью дал мне возможность сразу прояснить позицию собеседника.

В. Викторов. Давайте для начала оценим ситуацию безотносительно к вашим личным делам, а точнее к делам вашего кооператива. Один из членов вашей съемочной группы сейчас пошутил: 30 декабря было опубликовано постановление, а 31-го ночью мы поздравляли друг друга с новым тридцать седьмым годом.

В. Пичул. Вы же сами сказали — шутка. Но она характеризует состояние духа людей, с которыми я работаю.

В. Викторов. Мне знакома и такая точка зрения: это рецидивы психологии перманентного ограбления: дали землю — отняли вместе с достатком от земли; учитесь торговать! — научились? — отдайте; разрешили держать одну корову — налог натурой возьмут с трех. Теперь говорят: организуй кооператив...

Ну а ваша точка зрения?

В. Пичул. А ваша?

В. Викторов. Я думаю, что это еще один автограф нинандреевых в музее подарков от Сталина советскому народу. А без шуток — уступка бюрократии.

В. Пичул. Согласен. С этим — согласен. Вообще постановление само по себе для нас оскорбительно. Посудите, оно ставит в один запретительный ряд литературно-издательскую и кинематографическую продукцию с изготовлением и продажей наркотических средств, оружия и боеприпасов.

В. Викторов. Какое вы сами отводите место кооперативному движению в кинопроцессе. С чего бы это — все идут в ногу к новой модели кинематографа, а вы — к кинокооперативу? Как и почему возникло это далеко не стандартное решение, если иметь в виду игровое кино?

В. Пичул. Мне надоело делать вид, что я всем подряд подчиняюсь. За мой фильм вынуждены отвечать множество людей,

от директора объединения на студии до председателя Госкино СССР. Они все замечательные, прекрасные люди, но у них свои взгляды на жизнь и кинематограф, а у меня свои. И я не хочу взваливать на них ответственность за мои фильмы.

Во-вторых... Производство... Про него уже сказано столько, что мне нечего добавить. Но я попытался сдвинуть эту ситуацию с мертвой точки. Мы уже месяц снимаем, и у меня — ни одного конфликта с так называемой административной частью съемочной группы (стучу по дереву, плюю через плечо и др.), что само по себе уже невероятно. А произошла очень простая вещь: люди, у которых в дипломах написано «организатор кинопроизводства», получили возможность именно этим и заниматься. А понадобилось для этого отсутствие многочисленных запретительных инструкций и присутствие наличных денег. Плюс у каждого члена съемочной группы появилась надежда на то, что мне удастся сделать фильм, который будут смотреть люди, и это даст возможность всем хоть как-то улучшить свою жизнь. Материально...

Еще раз хочу повторить, что все члены съемочной группы являются полноправными членами кооператива. Называется он «Подарок».

В. Викторов. Почему?

В. Пичул. Так назывался один из вариантов сценария.

В. Викторов. Ваш кооператив временный, на картину? И вообще — чуть подробнее о хозяйственном механизме...

В. Пичул. Мы надеемся, что постоянный, хотя кто знает, как мы будем относиться друг к другу в конце картины. А хозяйственный механизм очень простой: мы взяли ссуду 500 тысяч рублей в московском отделении Жилсоцбанка. А потом, когда картина будет готова, мы должны вернуть эти деньги, правда, с достаточно большим процентом.

В. Викторов. Ну а студия?

В. Пичул. Мы ей платим за все услуги, включая столы, стулья и телефоны... Это обходится нам в два раза дороже, чем на обычной картине. Нас это устраивает. Студию, по-моему, тоже.

В. Викторов. Как будет прокатываться ваша картина?

В. Пичул. Самым обычным способом: в кинотеатрах. Причем я хочу обратить внимание, что цены на билеты ничем не будут отличаться от общепринятых. То есть они не будут дороже.

В. Викторов. Каковы ваши взаимоотношения с Госкино?

В. Пичул. Замечательные. Они сами по себе. Я сам по себе. И встретимся, я надеюсь, мы с ними только один раз: при получении разрешительного удостоверения на прокат фильма.

В. Викторов. Вам видится панацея в кооперативной форме организации кинопроцесса?

В. Пичул. Совершенно однозначно — да!

В. Викторов. Но простите: дремучее, отсталое производство, пленка, которая не позволяет воплотить замыслы?.. Даже некоторые сторонники полного хозрасчета — и те утверждают: надо сначала повысить технический уровень кинопроизводства, а уж потом... Прежде чем перейти к самофинансированию, выходит, надо резко увеличить бюджетное финансирование? Но где взять ресурсы, финансовое положение державы — хуже не придумаешь. Дефицит бюджета по одним сведениям — 35 миллиардов рублей, по другим — 100 миллиардов. А отечественное кинопроизводство на рубль затрат возвращает в бюджет 70 копеек и еще требует новых капиталовложений. Кстати, в одной из областей социологи провели опрос среди детей — любителей кино, и фильмы вашей студии получили 2,5 балла (по 5-балльной системе). Аргумент к моим сомнениям насчет того, что «техника решает все». И вопрос: на чем же все-таки снимается «В городе Сочи — темные ночи»? На «шостке», на «кодаке»?

В. Пичул. Я не самый большой патриот киностудии имени Горького, но я глубоко убежден, что фильмы любой киностудии Советского Союза в массе своей мало чем отличаются один от другого... К сожалению...

А снимаем мы на «кодаке».

В. Викторов. Привилегия! С чего бы это?

В. Пичул. Да. Привилегия, потому что благодаря своей экономической независимости, мы нашли партнеров, проживающих вне территории нашего государства, которые согласились помочь нам. Это в первую очередь Сильвия Д'Амико.

Она дает нам пленку и микрофоны, а мы ей готовую картину. Но...

В. Викторов. Но увы, вы не знаете, что с вами будет в марте. Ладно, еще не вечер, борьба за перестройку продолжается. Но вот проблема, судя по всему, волнующая многих: коммерциализация кино.

В. Пичул. На мой взгляд, проблема надуманная. Изначально каждый фильм делается с тайной надеждой, что его будут смотреть зрители. Все нормальные режиссеры к этому стремятся. Вопрос в другом: какими средствами привлекать зрителей в кинотеатры. Причем наша реальность такова, что советские зрители принципиально не желают смотреть советские фильмы.

В. Викторов. И последний вопрос. Говорят, прежде всего нужно разработать проект Закона о кинематографии. Что вы об этом думаете?

В. Пичул. Ничего я об этом не думаю. Меня вполне устраивает Закон о кооперации в том виде, в каком он существовал до 29 декабря.

Мне показалось, Василий Пичул что-то не договаривал, отвечая на мои вопросы. Возьму на себя ответственность и смелость договорить недоговоренное.

Пушкин сказал о стихотворчестве: «Оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющей мне пропитание».

Но ведь поэзия не требует капиталовложений. Кино же с них как раз начинается. С денег то есть.

Они чьи, эти деньги, общенародные? Ничуть не бывало. «Спущенные» ведомству, они — ведомственные, персонально столоначальнические. Столоначальник становится для художника меценатом.

Тот же Пушкин писал Вяземскому: «Меценатство вышло из моды. Никто из нас не захочет великодушного покровительства просвещенного вельможи. Это обветшало вместе с Ломоносовым. Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима».

Еще в XIX веке обветшало!..

Искусство же кино априорно, генетически — товарное хозяйство, «отрасль честной промышленности»; и оно никак не может быть свободным от рубля.

Путь к свободе творчества лежит через самозарабатывание на все про все и через неразделенную ответственность за все про все, в этом смысле, полагаю, кинокооперативная модель — весьма серьезная, быть может, единственная попытка дойти до конца, до подлинного права художника на свободу творчества, на работу в условиях независимого кино.

Попытка, только попытка!..

Знаете, «спасение утопающих — дело рук самих утопающих» приобретает в контексте времени несколько иной смысл; я даже воспринимаю ее как формулу демократического существования, как призыв к общественной самообороне.

От кого? От колонизаторской политики ведомств, единолично выполняющих функции хозяина социалистической собственности. Постановление «О регулировании...» не первая и, полагаю, не последняя попытка задушить кооперативное движение на корню.

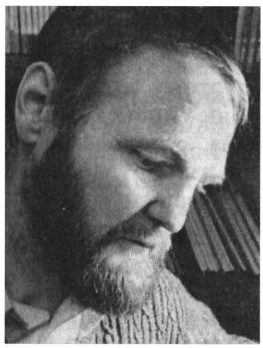
Итак, спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Общественности, обществ, союзов. Им вполне по силам отстоять Закон о кооперации и не дать превратить его в тот пресловутый закон, который «что дышло...»

Важно для начала осознать факт, нет — явление: между идеями хозрасчетного кино и практикой кооперативного способа организации кинопроцесса начался полемический диалог. В его результатах должно быть заинтересовано все киносообщество. Вся отечественная культура, быть ей благородно-независимой или не быть. Как сказал в своем нобелевском докладе Иосиф Бродский,— в подлинной трагедии не герой погибает, погибает хор.

Читайте сценарий М. Хмелик «В городе Сочи — темные ночи» в № 7 нашего журнала.

Владимир Крупин

Кино — опасная вещь



Думаю о своей родной земле — Вятке и, пожалуй, только об этом и могу говорить. Я сейчас переживаю тяжелые времена, моменты наивысшего огорчения. Я знал о горьком письме Ф. Абрамова, знал, как обиделись вологжане на Яшина. Не хочу проводить аналогию, но примерно то же вдруг очень чувствительно и больно коснулось меня. Я выступил в газетах («Аргументы и факты», «Советская культура») как член совета по топонимии с предложением переименовать город Киров в Вятку. Что тут началось... «Мы жили и умрем с именем этого кристального ленинца», — протестуют мои земляки. Существует некая легенда, дескать, и тот сатрап, и этот выскочка, и тот бяка, а вот Сергей Миронович, погибший от руки тирана, лучше всех. Вдруг забыта библейская истина «не сотвори себе кумира». Вот это плохо. Смерть Кирова — темная история, как и вся наша история вообще. А при жизни он мало чем отличался от своей плеяды. Это были люди одних действий, одной идеи, люди, не терпящие сомнений в том, что делают. А раз человек не терпит сомнений, значит, он уже не мыслящий человек. Это люди быстрой реакции, практики. Мне дорого, что всех реабилитировали, это очень правильно.

Но кто неуемно прославлял Сталина? Киров. На XVII съезде он произнес совершенно верноподданическую речь. Мне как вятскому человеку очень досадно, что с 1903 года до конца жизни он ни разу не бывал на родине. До 17-го года не позволяли условия конспирации, хорошо, но ведь до 20-х годов, пока не стали появляться его фотографии, сестры не знали, где он и что с ним...

И еще меня огорчает, что мои земляки согласны на куцую историю своей земли. У людей отсекают два-три века, а они хоть бы что. Как ни темна русская история вообще, но нет темнее вятской, считает историк Костомаров. В 1989 году исполняется 500 лет со времени похода Ивана III на северо-восток России и присоединения Вятки к Московскому княжеству. Мои земляки умудряются пропустить эту дату, как, скажем, пропустили 200-летие образования губернии при Екатерине II, когда после пугачевского бунта Россию делили на более мелкие административные части. Все это — мое горе-горькое, начиная с празднования 600-летия Кирова — Вятки — Хлынова (исторические названия). Есть и другие данные. Карамзин пишет, что независимая Вятская республика, стоявшая дотоле 300 лет, добровольно, без единого выстрела подчинилась Ивану III и вошла в состав Российского государства. Но 500 и 300 — уже 800 лет. Допустим, что местная историческая наука вправе игнорировать устаревшего, по их мне-

нию, или недостаточно научного Карамзина. Но, по-моему, дело в другом. Я не раз слышал слова земляков: «Давайте поскромнее». Отчего же? Может быть, руководству города Кирова неловко становиться по возрасту вровень с самой Москвой? Дескать, областному городу вроде бы не по чину?.. Это — дико. Вятские больше не хватские.

Мы вообще запутались в своем туманном прошлом. До сих пор пребываем в плену представлений о призванных варягах, о Рюриковичах. Говорим о Сталине, но не всегда вспоминаем, что он шел уже проторенной дорогой. Плохо знаем опричнину, заблудились между Ляпуновым и Болотниковым. Из истории стрелецкого бунта что-то печатается, а «Смутное время» вообще мало исследовано. Мы плохо знаем историю дворцовых переворотов. Мы слабо осведомлены о соотношении истории государства с религией, нам совершенно ничего не известно о роли Иова, Гермогена, Филарета и десятков других людей, сильно влиявших на судьбу Отечества. История — больная тема. Договор с Германией о ненападении трактуется как необходимая оттяжка для укрепления СССР, но за это время окрепла только Германия, а мы обезглавили армию. Мне удалось опубликовать вятскую частушку: «Гитлер музыку играет, Сталин пляшет трепака, загубили всю Европу два лешачьих дурака...» Такие вот догадки высказывает народ, когда в науке туман.

На Западе я видел гигантское исследование по российской истории. Икона, а под ней окровавленный топор — так они представляют Россию. И фильмы о нас так делают... Ну вот, кажется, удалось перейти, наконец, к кино. Я видел страшный «Красный рассвет»... Кино — опасная вещь... Я сочувствовал американскому партизанскому отряду, а не «красным». Там у них своя Зоя, герои, страдания, подвиги...

Теперь к кино разрешается относиться по-разному, а раньше формула «Из всех искусств для нас важнейшим...» была для деятелей кино если не дубинкой, то безусловной защитой от всех сомнений и вопросов. Что касается искусства, это сложный вопрос. Мы сейчас так стали швыряться словом «искусство», что у нас уже и гимнастика стала искусством, и фигурное катание...

Пусть я кого-то обижу своим мнением, но, по-моему, кино — вторичное искусство или совсем не искусство. Художественное кино в отличие от литературы зависит от техники, коллектива, эффектов, от каприза любого осветителя, оно — сплошная фантазия на тему, и я никак не могу понять, почему должен всему этому верить. Слово «искусство» вообще происходит от слова «искусственный», от слова «искушать», не иначе, и я не понимаю, что такое искусство в нашей жизни — бесовщина какая-то или нет. Вот недавно всех позабавила история с «Джокондой», говорят, что это автопортрет Леонардо да Винчи. Я поверил, потому что давно подозревал и писал, что у нее насмешливый, издевательский взгляд, а никакой не загадочный. И что же тогда было несколько сотен лет с людьми, которые восхищались, толковали, писали и т. д.? Так и кино.

Помню, работал в издательстве, где приходилось много читать по долгу службы. Как-то читал тягчайшее произведение, которое, конечно, было тут же награждено, премировано, экранизировано и т. п. Возможно, это был А. Иванов или Ю. Семенов, или С. Сартаков... Рядом уже были В. Астафьев, В. Распутин, Е. Носов, а люди все еще думали, что вышеупомянутое и есть литература... Словом, читал я, мучился и вдруг гляжу — появился какой-то учитель, вот он идет, вот мокрая скамья в парке, вот девушка, он стесняется к ней подойти, потом появилось Михайловское, Пушкинские горы... Я очнулся, оказывается, из типографии случайно принесли кусок повести В. Лихоносова... Захватить может только настоящее. Когда читаешь настоящее, исчезают строки.

Я страшно верил кино, когда был молодой. Помню, в трудное время, в чужом городе, глядя на экран, забыл,

где нахожусь и как мне было худо. Интересно, что сам фильм я забыл, а свое состояние помню. Есть сильные картины — «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Дамы и господа», «Под стук трамвайных колес», «Лев зимой». Я верил всему в «Лапшине», верил хорошей актрисе, но как-то слишком восхищался реконструкцией эпохи, значит, помнил об искусственности, хотя подделка под документ, безусловно, удалась. Как и все, я высоко ценю «Калину красную» В. Шукшина. Это фильм, сделанный по Достоевскому. Художник должен быть на стороне обездоленных. Надо напоминать, что вот ты сидишь в кино, а кто-то сидит в тюрьме, где-то умирают старухи, жившие на двадцатирублевую пенсию. Может быть, главное ожидаемое действие от художественного произведения — напоминание об униженных и оскорбленных.

Я не теоретик, но в том, что хочет называться искусством, должно быть и какое-то волшебство, как у Пушкина, например, — вроде бы ничего, глагол, существительное, точка, и вдруг пошла «Капитанская дочка», и ты видишь и семью, и эпоху... Невероятно, конечно, чудо и тайна... А что могло тронуть душу в победных эпопеях С. Бондарчука или Е. Матвеева? Нет, кино давно не устраивает меня как искусство, от него одно спасение — не ходить и не смотреть. У нас слишком долго успехи кино шли от материала, а не от художественности. Художественное кино впереди себя толкает самомнение о себе. Оно еще не успевает появиться на экране, как раздается оглушающий барабанный бой. У кино гигантская пропагандистская машина, у кино есть все, чтобы заранее заставить нас думать, что этот фильм — величайшее событие. Еще не закончился XX век, а уже объявляется список лучших фильмов времен и народов. У того премии, у другого «Оскары», а если мы смотрим спокойно и ничего такого не видим, значит, мы дураки.

Кино видит в зрителе человека, который обязан слопать все, что дают, и еще поблагодарить за это. Нет, лучше не смотреть. Бывает, годами ничего не смотришь и не только не отстаешь от жизни, но и вдобавок сохраняешь самостоятельность мышления.

Кино — явление, раздувающее себя изнутри. Оно захватило огромный плацдарм и захватывает еще больший, потому что благодаря телевидению может воздействовать непрерывно. В хорошей литературе человек — соавтор, в кино — потребитель. Кино всегда было местом отдыха, свиданий, убивания времени.

Но и к так называемому «трудному», «элитарному» кино отношусь, пожалуй, скептически. В этом случае начинают говорить, что у нас плохие, невоспитанные и глупые зрители, потому что встают и уходят. Но если зритель уходит, значит, зрелище его не втягивает, хотя должно, обязано заинтересовать. «Уходят, и плевать, — говорит создатель, — я это делал для тех, кто понимает меня. И я доволен, что достиг цели». Но это поза. И почему тогда он мучает тех, кто его не понимает? Над зрителем смеются, когда он плачет на индийских фильмах. Но человек плачет только тогда, когда что-то по-настоящему трогает его душу. Я сам чуть не ревел, когда смотрел в далеком голодном вятском селе «Кусок хлеба», где у героя умирает с голоду мать, а он становится бандитом и мечтает о своей пекарне, хочет накормить всех людей. Так что? Значит ли это, что «Кусок хлеба» хорошо, а «Сталкер» или «Зеркало» плохо? Думаю, что искусство находится где-то между ними.

В вопросе экранизации классики кино совершило огромный вред. Оно искалечило слово, сделав его звучащим и в чем-то видимым и тем самым убив сотворчество читателя, превратив его в зрителя. Кино все переводит в двухмерность — есть длина и ширина, но уходит глубина, воображение зрителя усыпляется и вытесняется, а ведь душа работает тогда, когда работает воображение.

Говорят, кино вызывает интерес к литературе, но это же просто реклама. Ну, вспыхнул ненадолго интерес к

какой-то книге, вспыхнул и погас, а рядом лежат сотни прекрасных книг, до которых из-за кино руки читателя не доходят. Плохо, что кино дает возможность школьникам не читать. Это я знаю как учитель в недавнем прошлом. Ученика невозможно поймать на непрочтении, скажем, Л. Толстого, он всегда намолотит на четверку, рассказав то, что видел на экране, а это суррогатное знание.

Все-таки хорошо, что есть писатели, не поддающиеся экранизации, что говорит о силе прозы. Кинематографу никак не поддаются, например, У. Фолкнер или В. Астафьев. Зато фильм «Повесть о настоящем человеке» легко перекрыл книгу. Словом, когда видишь, как захватывается экраном литература, которую люди обязательно должны читать, это очень печально. Л. Толстой при всей своей мощи еще как-то переводится на язык кино (вспомним «Поликушку»), а вот Пушкина я не видел на экране. Зачем, например, М. Швейцер его дописывает в «Маленьких трагедиях»? Конечно, фильм — одно из прочтений, но ведь оно становится чуть ли не единственным на полвека. Кино, захватывая чужие слова и чувства, вторгается, как варвар, в искусство слова и насильнически использует его. Разве Дон Гуан — Высоцкий, разве Болконский — Тихонов, разве Чичиков — Калягин? Это единственные из миллионов возможных вариантов, вызываемых нашим воображением при прочтении. Кино — не пропагандист классики, а преграда между нею и человеком. Считаю, что кинематографу следует жить за свой счет, используя в качестве основы оригинальные сценарии, которые, на мой взгляд, не имеют самостоятельной литературной ценности. Ну какая же это литература?

Нет, это материал для работы коллектива. Даже сценарий В. Шукшина о Разине я читал с досадой, видя подчиненность слов будущей раскадровке.

Для меня неприемлемы все предложения об экранизации. Нервомотательская система прохождения сценариев, коллегиальность, то есть чудовищное количество людей, которые вмешиваются в сценарий, само кинопроизводство отшатнули меня от кино. Нужно быть человеком особого склада, чтобы выдерживать все эти ступени, проходить эти круги ада. Я, видимо, не способен такое вытянуть.

В начале 80-х годов бывшее третье объединение «Мосфильма» предложило мне экранизировать «Ямщицкую повесть». Я сунулся туда не только от бедности, но и потому, что еще верил в кино, но вскоре понял, что от меня ждут кассовой ленты, где главное — лошади, скачки, убийства, а не отношение к земле, к земельному вопросу, как я полагал. Обсуждения тянулись без конца, потом я увидел, что со мной играют в какие-то странные и нечестные игры, и расторг договор, чему очень рад. Надо сказать, что меня ошеломили суммы, которые назывались в связи с экранизацией — шесть тысяч по договору, потом потиражные, потом какая-то загадочная категория. Высокая оплата притягивает совершенно бесцеремонных людей, которым все равно, что ковать на потребу. Чтобы спасти кино, надо резко сбавить оплату, хотя работающие в кино люди найдут миллион причин, чтобы доказать обратное. Может быть, перестройка в кино что-нибудь изменит, не знаю...

Пока что я от безденежья согласился на экранизацию «Живой воды» — на «Лентелефильме», две серии. Но, согласившись, я оговорил себе условие, что ничего не буду делать, потому что не хочу быть ввергнутым в пучину топтания на занятом пространстве, на том, что мне уже не интересно. Я слишком хорошо помню горький опыт с «Ямщицкой повестью». Ни во что не хочу вмешиваться ни в Ленинграде, ни в Одессе, ни в Минске. Уже на первой стадии переговоров объясняю свою позицию — «человек со стороны» может только навредить. Оставляю за собой право запрещения выхода картины на экран, хотя сознаю — я человек слабый,— что не смогу перечеркнуть все духовные и материальные затраты, каким бы фильм ни получился.

В кино существует лень поиска новых авторов. Скажем, оно никак не интересовалось мною, когда я не был никому известен. Кинематограф занимается теми, кто уже вышел в люди, о ком уже пишут, говорят. Слышу: «Ах, у вас диалог...» Но этот диалог был у меня еще в 70-м году, я же с тех пор на уши не встал, одаренность не увеличил. Что дано, то дано. А что касается диалога... Я всегда погибал от стыда за свои тексты, все время казалось, что плохо написал. Я слышал свое слово на экране, потому что написал более двадцати сценариев на телевидении. Когда я выбираю между телетеатром и радиотеатром, вижу, что радио сильнее, потому что там слушатель — соавтор, а здесь всего лишь зритель, который смотрит, как сегодня выглядит его любимый актер. Работая на телевидении, я был свидетелем деградации роли слова на экране.

Говорят, что главное в кино — режиссерская личность. Например, в «Прощании» гораздо больше Э. Климова, чем В. Распутина. Наше кино — режиссерское. Сила это или слабость, я не понимаю. И — об актерах. Очень трудно и редко удается верить им. Сегодня его глаза — глаза мыслителя, а вчера он играл дурака. Вот я и вижу только лицедея. Говорят сплошными клише, на все есть готовые шуточки, хохмочки. Приходится даже произнести слово «цинизм» — это профессиональное и касается не только актеров.

Я сам видел, как хирурги, играя в шахматы, спрашивали, не прерывая игры, о срочно доставленном пациенте: «Он из-под колес или с рельсов?» То есть если из-под колес, можно доиграть, а если с рельсов, надо идти шить. Так говорил при мне мой хороший знакомый, хороший человек и хороший хирург. Я говорю: «Ты что, Толя?» А он: «Не дергайся». Нам это страшно слушать, но это обычный профессиональный цинизм. Так и в кино. Помню, показывали фильм о М. Донском, он там кричит актеру: «Сделай умное лицо, ты же Ленин!»...

Игра... Что-то взрывается, и летят бутафорские куски человеческого мяса. Страшная вещь, потому что, наглядевшись на это, мы уже и на настоящую войну не реагируем, это очень опасно. Но кино идет дальше и дальше. Уровень нашего восприятия настолько притупился, что нервам требуются все более сильные раздражители. Но должны же быть какие-то пределы, они есть внутри человека, их надо расслышать, надо задумываться, что можно и чего нельзя. Даже хорошее влияние кино недолговечно. Ну, посмотрел человек и если стал лучше, то на какое-то крохотное время. Вот это «выпрямление» по Успенскому — святочный рассказ, сомнительно. Если бы люди понимали, что все хорошее движется миллиметрами, шажочками, было бы лучше.

Впрочем, если взглянуть на историю человечества, то и у кино, и у литературы одинаково беспомощная роль. Искусство вообще взяло на себя не свойственную ему роль воспитателя людей, хотя чаще только развращает их. Такой вывод напрашивается даже, когда берешь высокие образцы, например, библейскую Магдалину. Чтобы осудить порок, надо показать его, а показ порока всегда сильнее, чем воспитательные намерения. Скажем, «Интердевочка» В. Кунина скорее руководство для начинающих проституток, чем осуждение порока. Даже борьба с наркоманией в «Комсомольской правде» превращается в объяснение, какими препаратами надо пользоваться. И в кино это происходит. С «Маленькой Веры» взрослые уходят с тяжелым сердцем, а молодежь вполне бесшабашно. Ну, конечно, этот фильм как-то объясняет, как дошли мы до жизни такой. Думаю, что должны существовать моральные нормы и, главное, ощущение справедливости, тайны. В нашей жизни чего только нет, но говорить о пороках надо на другом уровне, чем это сейчас происходит. Для Толстого Катюша Маслова была только поводом. Если изъять эту героиню, роман останется, потому что в нем есть большой разговор о грехе и искуплении, о вине и раскаянии.

Думаю, наши общие беды идут от

одного серьезного заблуждения — интеллигенция вообразила, что движет историю, выдвигает мыслителей и философские концепции, создает методологию социальной и экономической жизни. Это все не совсем так. Деятельность интеллигенции плодотворна только в том случае, когда она верно угадывает незримую и тайную народную силу. Историю движет народ, живущий не навязанными идеями, а верой. Можно подумать, что и в Сталина верили, но в него верили тоже как в идею. Это не та вера, о которой я говорю. Разновидность веры может возникнуть и от прочтения Библии. Такая может быть и у книжников и фарисеев. Но от заучивания только повышается самомнение, близкое к гордыне, а гордыня — тупиковое состояние человека.

Мы все движемся к тому, чтобы понять, в чем смысл жизни. Если поймем, зададим себе вопрос «Что есть истина?» Все события планеты — столкновение прогресса и цивилизации. Прогресс — это движение человеческой мысли, развитие души и во многом возврат не к первобытному, а к первоначальному состоянию человека — от сотворения его. Это еще немного осталось в детях, напоминающих нам, какая чистота может быть в полноте любви и страдания. Цивилизация же, то есть все, что нас окружает, не способствует прогрессу. Мы работаем на машины, а не они на нас. Компьютер понижает, а не повышает уровень мышления. Цивилизация сплошь и рядом подминает прогресс, а люди науки и искусства ее обслуживают. Контрасты между экраном и жизнью разительны, даже трущобы на экране декоративны. Думаю, что кино вместе с мировой цивилизацией заходит в тупик, но не хочет этого видеть.

Как повлияет на уровень кино перестройка, говорить рано. Я по натуре человек оптимистический, но когда начинаю думать о перестройке, подчас впадаю в уныние. К сожалению, быстрее перестраиваются те, кому безразлично, какое тысячелетие на дворе. Порядочным людям сейчас труднее, чем непорядочным. Все спорят о кооперации, но нэп — понижал цены, а ныне они повышаются. Я не вижу социальной справедливости в нашем обществе. Обострились противоречия между доходом и расходом, между рынком и магазином да и просто между людьми. Крепкие семьи могут взять подряд, а солдатская вдова не может достать бутылку водки, даже отдав всю свою грошовую пенсию, чтобы заплатить трактористу за помощь...

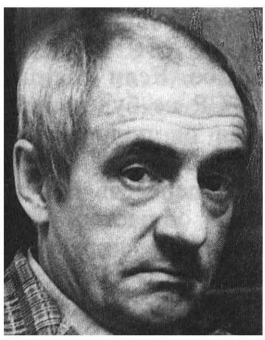
Проблемы кино отходят на второй план, когда думаешь, как остро нуждается в хороших режиссерах вся наша жизнь. Они нужны и в политике, и в экономике, и в той же кооперации. Нужны люди, понимающие, кто, где и как должен работать. Все упирается в природу человека. Поскольку самолюбие человеческое достигло высочайших пределов, уже никого не устроит ни один уровень...

Не могу сказать, как повлияет перестройка на кино и на литературу, но гласность уже подействовала — к нам пришли Платонов, Замятин, неизвестный Твардовский, Ахматова, что не может не отразиться на умонастроении и уровне. Но вот что беспокоит. Я около четверти века живу в литературе и все время слышал, что свирепая цензура не дает ничего сказать, разве что публиковать на Западе или писать в стол. Однако цензуру отменили, но великих произведений, написанных сегодня, сейчас, пока что нет. Что же это было? Поза, болтовня? А может быть, рано? Думаю, что в кино положение не лучше. Кинематографисты бросились снимать то, что им раньше не разрешали. Великих свершений и у них пока не заметно, а то, что видел, вряд ли годится для нравственности и прогресса. Совсем не вижу гражданственности. Это заезженное слово, но оно нужно тому, кому судьбы Отечества дороже, чем самолюбие. Сомневаюсь в том, что игровое кино будет способствовать прогрессу человеческой мысли и души. Только документальное кино в его лучших образцах поистине необходимо.

Записала Д. Смирнова

Марк Захаров

Виды на пейзаж



Недавно на коллегии Министерства культуры СССР я неожиданно для себя высказал мысль. Не всякий раз такое со мной случается и не на каждой коллегии.

Кто-то из людей неслучайных сообщил, что, возможно, скоро российским драматургам повысят авторские отчисления с 4 до 6 процентов за спектакль. Я ожидал негодующих реплик со стороны «финансистов», но они, измученные «рваческими» настроениями творческой интеллигенции, промолчали, хотя, подозреваю, подумали в этот момент о многом. В связи с наступившей тишиной я поднялся и громко высказал мысль о том, что драматургам, могущим создавать первооснову для современного, но увлекательного, новаторского, блистающего серьезными достоинствами и потому прибыльного театрального проекта, мне было бы не жалко выплачивать и 12 процентов, как в царское время.

Почему такие щедрые намерения? Потому что этого все равно никто не разрешит. Как и сколько платить людям в системе военно-феодального уклада, прерогатива высшего начальства, а не заказчика. То, что мы в своих прогрессивных поползновениях еще не выбрались из тисков неофеодальной системы мышления,— вещь для меня очевидная. Однако в любой момент готов от нее отречься. Если «Литературная газета» и дальше будет упрекать меня, что я зову «на выучку к капитализму» («ЛГ», 1988, № 48), то я, как человек не самый отважный, позову «на выучку к социализму». И не к какому-нибудь абстрактному, как у Энгельса, а к его конкретным экономическим проявлениям в отдельных, наиболее дорогих и близких мне по духу регионах — в Румынии, Албании, Северной Корее, Кубе, Эфиопии и т. д. Мне дороже общественно-родовые традиции, чем пресловутый и любимый некоторыми общественно-политическими журналами плюрализм.

Но не это главное. О драматургах. Они еще не осознали, в каком бедственном положении оказались. У некоторых такой веселый вид — явно не догадываются, что их ждет. Кроме меня, думается, им этого никто не скажет. А я «в приступе дурной правды» (выражение В. Шукшина) скажу: многие их сочинения ставились нами в памятные годы не для зрителя, а для идейно-тематического баланса. Еще короче: для цензорского покоя. Когда подобные сценические творения при некоторой допустимой остроте оказывались еще и пристойными — критика, в особенности та, что следит за порядком, писала о них уважительно и много. Положительная критика, скрепленная государственной печатью, требовалась нам как обязательная индульгенция, чтобы поставить потом Шекспира или Сухово-Кобылина. Поэтому раньше я с критиками

заигрывал, теперь только пою чаем в антракте.

Когда все буквально похудшало, в целом стало лучше. В отсутствии театральной цензуры и тематического планирования нынешним драматургам предстоит выдержать несладкую конкуренцию со всей русской и мировой классикой, а также с журналом «Огонек», Набоковым, Булгаковым, Солженицыным и Славомиром Мрожеком. Это трудно.

Говорю пока о драматургах. Других не задеваю. Пусть людей, считающих себя писателями, у нас в стране будет больше, чем во всех развитых странах вместе взятых. Мы это заслужили. Со многими писателями уже ничего не поделаешь, как с режиссерами, которые не могут удержать зрителей в антракте. (По моей примитивной классификации, режиссеры делятся на две основные категории: на тех, которым это́ удается, и на тех, кому — нет. Фраза грамматически ущербна, но современный режиссер в эпоху гласности не должен казаться лучше, чем он есть.)

Думаю, что и это не главное. Цель моих заметок на свободную тему в другом. Журнал «Искусство кино», опубликовав в № 10 за 1988 год блистательные статьи Г. Померанца и Н. Ивановой, слишком высоко «поднял планку». Моя нынешняя задача — понизить уровень разговора. Искренне. Снять ненужное напряжение, могущее возникнуть вокруг журнала, если он и впредь станет употреблять слово «имманентность» (с. 57, 10-я строка снизу).

Размышляя попросту и, как всегда, имманентно, хочется выразить соболезнование заодно и братьям-кинематографистам. Слава богу, не Нострадамус, но чувствую, дело идет к печальному и на редкость драматическому периоду в истории отечественного кино.

Если в стране произойдут ожидаемые радикальные изменения в экономической, правовой и культурной сферах, рухнет привычная сталинская шпиономания, а с нею и самый устойчивый в народе миф о «границе на замке». Увы, большинство советских людей по сию пору продолжает верить, что на той стороне вспаханной пограничной полосы ежевечерне собираются полчища коварных диверсантов на копытах и мотоциклах, чтобы с наступлением темноты проникнуть в наши колхозы, совхозы, отделения Агропрома и промышленные предприятия. Спрашивается: зачем? Цель — подлая. За счет вредительства снизить нашу производительность труда. Хотят изо всех сил навредить, не понимая своим капиталистическим умом, что цель эта недостижимая. Нашу производительность уже не снизишь, как ни старайся.

Теперь самое главное. Если государственная граница СССР не будет принципиально отличаться от полосы, разделяющей Францию и Швейцарию, которую можно легко пересечь без характеристики, и наше общество будет опираться не на телефонные директивы, а на законы,— потоки взаимных товарных поставок могут со временем резко возрасти. Если нам удастся вырваться из статуса колониальной державы, то есть торговать не только пенькой и газом, наши телевизоры, штаны, туфли, автомобили и другие товары должны соответствовать общепринятым на планете стандартам. Мы как бы будем обязаны не выбиваться из мировой цивилизации и не считать себя первопроходцами. Непривычно, но заманчиво. Явных противников этому намерению нет, скрытых — много.

Теперь уже самое главное. Кино — уникальное производство. Синтез бесценного и единственного в своем роде творческого акта с суетливым промышленным конвейером. Театр гуманнее хотя бы потому, что не развивает в режиссерах такого гангстеризма, как киностудия. У нас в ходу другое: нервные отклонения мессианского характера. В театре необязательно ставить спектакли — можно некоторое время их только предрекать. Театр — храм, кино — производство.

Полагаю, ближайшая стратегическая цель отечественного кинематографа — быть *конкурентоспособным производством* как на внутреннем, так и на внешнем рынках. В обоих случаях нам противостоят сильные противники. Если

Отечеству суждено обернуться правовым, цивилизованным государством без деградирующей экономики, не исключено, что Голливуд станет естественным и желанным гостем на наших экранах.

Писать об этом преждевременно и даже бестактно по отношению к ветеранам, но думать — пора. И даже иногда, пусть редко, но что-то и делать.

Начальство в последнее время (в том числе театральное, что совсем смешно) упрекает режиссеров в коммерциализации, то есть в умении коммерчески мыслить. Это явная и грубая лесть. За нами такого не числится. Здоровое, трезвое, экономически обоснованное мышление лишь поставлено на повестку дня, все остальное — эмоции обессиленного цензурного аппарата, который, подавив рычание, прикинулся улыбчивым другом творческой интеллигенции.

Надеюсь ли я хотя бы на частичную коммерциализацию нашего кинематографа и театра, иными словами, надеюсь ли я, что новые произведения советского искусства будут обладать не ритуальной значимостью, но товарной ценностью? Боюсь надеяться, но хочу. И даже иногда надеюсь.

Здесь самое время эпатировать моих друзей, чьи эстетические воззрения я бесконечно уважаю, но не настолько, чтобы целиком распластаться под их философскими императивами. Хочу воздать должное «Ворам в законе» Юрия Кары и Фазиля Искандера.

Я посмотрел этот фильм в обыкновенном кинотеатре и объективно оценил «мертвую хватку» режиссера, с которой он держал переполненный и неразбегающийся зал процентов 70—80 экранного времени. Само по себе — это признак высокого режиссерского мастерства. Ехидно замечу — мастерства у нас редкого. Ю. Кара не подменил избранный им жанр другим — за самой малостью. То есть, конструируя остросюжетную структуру, он не привносил в нее осточертевшую нам среднестатическую психологизацию, когда иной режиссер, задумав детективную ситуацию, стыдится своего замысла, а может быть, втайне сознавая свою невысокую квалификацию (профессиональную неполноценность), привносит и разбавляет «закрученный» сюжет набившими оскомину инородно-бытовыми зарисовками. Дескать, снимаю детектив, но художник я настолько глубокий, что погоня и фантастическое напряжение мне радости не доставляют. Мне дороже, дескать, если жена спросит: «Ты будешь ужинать?» А муж не ответит, сощурится, как сушеная груша, и начнется долгая панорама на дымку заснеженного леса, а за ней — переброска фокуса на подмоченную скатерть, а она такая старая, домотканная, еще с гражданской войны. Дед был кавалеристом. Поэтому и слышится порой далекое призывное ржание: «Не ошибися, сынок, судьбами людей играешься!» И тут сразу снег-снег-снег... И все на пальмы-на пальмы-на пальмы... с огоньком в перезасветке, но с недопечаткой...

Ю. Кара почти не любовался ракурсами и фактурами, не впадал в эйфорию от отражения в луже, но сумел жестко распорядиться зрительским вниманием, не отпустил почти до самого финала. Потом только лирический бес попутал. И все-таки первым весьма о́рга́нично внедрил в свой остросюжетный кинематограф столь больную для нас правовую тему со всеми ее брежневско-чурбановскими запахами. И конъюнктуры я здесь при всем моем сарказме не усмотрел. Есть у наших измученных людей ностальгия по справедливости, и в рамках своего жанра Кара ее утолил.

И еще. У поверхностного себялюбца-режиссера артисты хорошо не играют. В «Ворах в законе» — плотный клубок человеческих страстей, где Владимир Стеклов существует как выдающийся артист европейского класса. И Самохина — вполне кинозвезда. (Если бы еще так долго не кружилась, всячески демонстрируя свою карменообразность.)

Знаю и согласен, что фильм Кары вызывает раздражение. Цыганщина даже в русско-абхазском изложении — дело опасное, здесь у развитого зрителя, помимо воли, наступает идиосинкразия. Уж больно красиво убивает отец-старик свою беспутную дочь, до такой красоты

мог дотянуться только ранний Лотяну. В некоторых «залириченных» фрагментах Кара изменяет своему темпераменту, жесткости и остросюжетной правде.

Но предполагаю и другое. Уважающие себя ценители искусства к любому музыкальному сочинению применяют у нас критерии, пригодные для одной только симфонии. Всерьез они не научились воспринимать кино как развлечение. Поэтому мы отвернулись от Джеймса Бонда, с негодованием вздрогнули от Рэмбо. (От видеоклипов, если они сделаны с мастерством, не вздрагиваем. Даже уважаем.) Кино должно быть разным, а не одинаково серьезно-глубокомысленным. Традиции давят, философия вытесняется ребусом, с юмором беда, с иронией — проблема. Жаль.

Но все-таки не это самое главное. До главного всю жизнь пытаюсь дотянуться, но все откладываю. Если бы я был руководителем творческого кинообъединения и относился к государственным деньгам, как к своим, я бы, не задумываясь, дал Юрию Каре деньги под его следующий замысел. И денег бы дал много. Чтобы была хорошая пленка, еще лучше смета, вертолет на площадке, операторский размах и интерьеры, какие пожелает. Если бы я был очень-очень богатым, на редкость преуспевающим и не таким строгим начальником, как Ролан Быков, я бы поделил будущую продукцию своего процветающего кинообъединения на три основных направления.

Скажем, так: пришел бы ко мне Юлий Карасик, самый обаятельный и любимый мною человек на «Мосфильме», с предложением экранизировать «На дне» Горького — я заплакал бы вместе с ним, но денег не дал. Есть названия (идеи), которые я бы финансировал лишь в случае инициативы особо одаренных, точнее, сверходаренных режиссеров. Хочу руководить богатым объединением, поэтому всем остальным — отказ. Основную массу продукции запускал бы с людьми, внушающими финансовое (кассовое) доверие. Таких пока очень немного, но есть. Кара в их числе.

Второе мое направление — запуск тех, кто не берется сделать кассовый фильм, но гарантирует высокую эстетическую кондицию, кто вносит зримый и заметный вклад в отечественную культуру. Любому замыслу Германа, Иоселиани, Абуладзе, Сокурова и некоторых других скажу: пожалуйста! Вне зависимости от финансовых прогнозов.

И, наконец, третье направление — голый риск. Совсем неизвестные, молодые. Два-три названия, где единственный критерий — моя художническая интуиция. Здесь я бы заранее планировал возможный художественный и финансовый провал. Без этого нельзя, если я патриот, болею за родное искусство и, как каждый преуспевающий бизнесмен, становлюсь лицом, принимающим на себя общекультурные и социальные обязательства.

А будут ли в нашей жизни такие разумные, обаятельные и преуспевающие продюсеры, как я? Будут! Один уже есть. Сергей Соловьев. Его «Ассу» не полюбил. Но отдаю должное его организаторскому дару, творческому горению и просветленному сознанию. Это не просто упрямство или настырность. Это редкостный продюсерский талант. А встречается он, быть может, еще реже режиссерского.

Войдя в роль киноруководителя, захотел, наконец, сделать главное: осознать свое новое предназначение, поудобнее устроиться в кресле, оборудовать бытовку и потребовать от художников оптимизма. Конечно, скажу им, иные недостатки показывать надо, но пейзаж изобразите мне не такой, как у Пичула в «Маленькой Вере». Недаром Иосиф Бродский написал с негодованием:

Холуй трясется. Раб хохочет.
Палач свою секиру точит.
Тиран кромсает каплуна.
Сверкает зимняя луна.

Собака лает, ветер носит.
Борис у Глеба в морду просит.
Кружатся пары на балу.
В прихожей — куча на полу.

Луна сверкает, зренье мучa.
Под ней, как мозг отдельный, туча...
Пускай Художник, паразит,
другой пейзаж изобразит.

С. Фомин

Можно ли снимать на обоях?

Советское киноискусство несет и в ближайшее время, по-видимому, не перестанет нести тяжелые потери. Зритель, ради которого в конце концов и создаются фильмы, видит, в сущности, совсем не то, на что рассчитывали авторы.

Дело не в редакторских и других прочих ножницах. Сегодня этой проблемы уже нет.

Дело в качестве кинокопий. В качестве пленки.

Не стоит сейчас сравнивать продукцию фирмы «Истмен Кодак» и Шосткинского химкомбината, это негуманно по отношению к нашим операторам, которые уже не надеются на сколько-нибудь приемлемое качество отечественной целлулоидной пленки. Выведенный из себя количеством брака, оператор Юрий Клименко однажды назвал ее «трехцветными панхроматическими обоями».

У асов, правда, есть профессиональные секреты, помогающие все-таки получить качественное цветное изображение. Публика, скажем, Дома кинематографистов имеет возможность оценить их работу с цветом. А вот на зрителей, которые знать не знают, что такое эталонная копия, то есть как раз на всех тех, из чьих полтинников и складываются доходы кинематографа, это удовольствие не распространяется.

Вот несколько примеров. Десять лет назад мне довелось дважды посмотреть «Осенний марафон» Г. Данелия. Первый раз — на премьере, второй — в московском «Ударнике». И из зала кинотеатра я вышел с ощущением, что из фильма просто-напросто украли осень. Да, впрочем, и сам марафон. Из всей гаммы цветового решения фильма, предложенного оператором Сергеем Вронским, в прокатной копии осталось всего три цвета. Как у светофора: желтый, красный и зеленый. Большой эпизод, где именно цвет создавал настроение, снятый на улице Ленинграда в том уникальном мягко-золотом колорите, который можно найти только осенью, только в этом городе и только в редчайший для него в эту пору солнечный день, был искорежен бледно-лимонными оттенками, лишь напоминающими желтый цвет.

В финале картины две фигуры в спортивных костюмах — Хансен и Бузыкин — удаляются от зрителя в темно-синюю трагическую пустоту вечернего города. И долго-долго можно различать в ней тающее белое пятнышко — костюм Бузыкина, эхо героя, с которым нам режиссер и оператор предлагали проститься. Но этот точно найденный темно-синий колорит достался лишь немногим счастливцам. Большинству же зрителей кинокопировальная фабрика выбросила лишь приблизительную серенькую мглу, в которой исчезает Бузыкин, не пробежав и половины положенного ему пути.

Прошло десять лет, воцарилась атмосфера перестройки, и, ободренный ветром перемен, я после премьеры «Ассы» С. Соловьева в Доме культуры МЭЛЗ решил посмотреть картину второй раз, только теперь уже в обычном кинотеатре. А посмотрев, усомнился в том, что перемены, происходящие в нашем кино, радикальны и неотвратимы.

Виртуозная, как всегда, работа оператора П. Лебешева предстала в странном виде.

Сырой и тяжелый снег южной зимы обратился в серые пятна. Стилизованные под живопись начала прошлого века эпизоды последнего дня царствования императора Павла подлежали немедленной реставрации. В панораме города, снятой из вагончика канатной дороги, вместе с потерей цвета потерялась драматургия этих кадров. Ведь когда в сопровождающей их песне звучали слова «золотой орел небесный», из-за матовых стен и ржавых крыш появлялись (в оригинале, конечно!) именно золотые купола церкви, а затем открывалось лазурное небо. А в копии храм перестал чем-либо отличаться от окружающей застройки, небо выцвело, панорама смотрелась неоправданно затянутой, потому что в пейзаже оказалось нечего рассматривать.

Точно таким же образом развалилась одна из финальных сцен — в «люксе» гостиницы после убийства Крымова. Черная, с искрами никелированной отделки мебель была отличным фоном для резко-звонкого голоса Жанны Агузаровой, звучащего с кассеты, которую слушала героиня. И все это ироническое роскошество интерьера, добытое Соловьевым в отеле «Интуриста» ценой немалых унижений, поблекло и смазалось, ушло в никуда. Песня зазвучала сама по себе.

Пошли насмарку в этом эпизоде и актерские работы. Я не говорю уже об уроне, нанесенном исполнителям главных ролей. Зернистое, нечеткое и опять-таки преимущественно серое изображение копии стерло с лица сотрудника КГБ равнодушно-деловое выражение, возникшее именно в этом эпизоде по контрасту с той простоватостью, которую он разыгрывал раньше. Через муть нельзя было различить тонкие, резкие и холодные морщины и на молодом еще лице его помощницы, стоящей у освещенного окна. Но ведь не зря отвел режиссер этому портретному плану столько драгоценных секунд экранного времени.

Может быть, это прозвучит спорно, но я берусь утверждать, что цветная пленка повышенной резкости и улучшенного цветоразделения, которую выпустила на мировой рынок фирма «Истмен» пятнадцать лет назад, радикально повлияла на эстетику кино. Кадр стал более емким и информативным, изменилось время его рассматривания, в итоге изменился ритм фильмов. И между прочим, повышенная четкость изображения повлияла и на характер актерской игры — ведь появилась возможность более подробно зафиксировать актерскую пластику, акцентировать те выразительные средства, которые раньше просто не улавливал светочувствительный слой пленки.

Москвичи, которые имели возможность посмотреть фильм М. Захарова «Убить дракона» в премьерном кинотеатре «Россия», утверждают: благодаря импортной пленке им удалось рассмотреть филигранность работы Вячеслава Тихонова в роли архивариуса.

Но многим ли нашим актерам выпадает такое везение?

А к нашим актрисам хочется в связи со всем сказанным просто-таки обратиться с призывом.

Неужели можно допустить, чтобы, глядя на вас, милых, талантливых и красивых, зритель вспоминал, скажем, не «Венеру перед зеркалом» Веласкеса, а иллюстрации из атласа кожных болезней? Ведь скорее всего именно так будет выглядеть обнаженная натура после кинокопировальной фабрики. Поэтому рассмотрите этот вопрос на заседании вашей гильдии и заранее, пока еще не поздно, заявите протест.

К нему, я думаю, присоединятся и операторы, имеющие все основания выступить на защиту своих авторских прав, и режиссеры, вынужденные отвечать даже за те недостатки своих картин, в которых они неповинны. И, разумеется, зрители, которые хотят за свои деньги видеть изображение высокой художественной культуры.

Л. Лиходеев

Мать родная

Тут недавно на одной киностудии случилась процессуально-художественная склока.

Режиссер этой студии оскорбил народ, на территории которого крутит свою камеру.

А там с этим — строго.

Чем же этот отдельно взятый нахал оскорбил целую общность людей, исторически сложившуюся на основе общности языка, территории, экономической жизни и психического склада, проявляющегося в общности культуры?

Это трудно сказать. Тем более, народ как-то не заметил данного оскорбления. То есть режиссер не орал на него через мегафоны, не теснил стройными рядами внутренних войск, не запрещал ранее разрешенные митинги, не кидал его в каталажки и не топтал его тысячелетних обычаев. То есть режиссер не выходил за пределы студии, а чтобы быть точнее — монтажной, в которой склеивал правдивую, честную, горестную документальную картину. То есть о своем оскорбителе народ понятия не имел.

Поскольку народу, этой исторически сложившейся общности людей, в настоящий момент, честно говоря, до лампочки и до фени дела-делишки киностудии, поскольку народ занят экономической и политической жизнью и психический склад его нормален, как у всех прочих народов, и делов у него и без киностудии под завязку, займемся все-таки не народом, а киностудией, этой административно сложившейся общностью на основе канцелярски-бюрократического языка, отдела кадров, бухгалтерии и нервического склада, проявляющегося в общности выполнения указаний начальства.

Чем же он оскорбил?

А тем, что он — талантлив.

А с тем, что человек талантлив,— на данной студии строго. Там этого никак нельзя. Там за талантливого не то что двух — семерых неталантливых предпочитают.

Итак, чтобы покончить с вопросом, надо разобраться — что же такое есть талант?

Талант — это всегда опасно.

Все люди как люди. Спрашивают, согласовывают, увязывают, утрясают и особенно сейчас, в период гласности и демократии, не стесняются с открытым забралом узнавать свое мнение.

А этот — как малахольный.

Ему что период беззаконий, что период застоя, что период гласности — один черт. Ему, видите ли, правду подавай. Он, видите ли, вбил себе в голову, что, кроме как из правды, художественное произведение и строить не из чего.

Ну, в период беззаконий сами знаете, что за это бывало. Страшно вспомнить. В период застоя — тоже был порядок, но вспоминать не страшно. А теперь, в период гласности, он как с цепи сорвался. Если дело так пойдет дальше, так в период правового государства он, талант то есть, так распоясается, что вообще всем рты позатыкает.

Как же с этим бороться?

Вот тут нам на помощь приходит наука.

Жить в обществе и быть свободным от общества — не положено. И живя

среди людей, талант не лишен ахиллесовой пяты. Такая у него образовалась в результате всеобщего, равного и тайного приспособления к законам социального развития уязвимая деталь организма. То есть на определенном этапе своего движения вперед к вершинам правдивого искусства талант непременно должен сбрехать. То есть — слукавить.

Этап этот называется — заявка. Заявка это такая запятая, с которой, собственно, и начинается работа над художественным произведением, если начальство эту заявку пришпандорит к делу и наложит на нее одобрительную визу.

Ничего мучительнее и унизительнее для таланта, чем заявка, на свете не бывает. Потому что пишутся эти сочинения на основе общности канцелярски-бюрократического языка, бухгалтерии и психического склада студии, проявляющегося в ее культуре.

Талант знает, что брешет, сочиняя заявку.

И начальство, приобщая ее к делу, знает, что талант сбрехал.

Но талант сразу начинает вкалывать, забывая все на свете и следуя правде, только правде и единственной правде.

А начальство кладет заявку в стол, зная, что картина не будет соответствовать заявке, во всяком случае, в ней будет такая отсебятина, за которую ущучить талант всегда будет можно.

Это происходит потому, что между талантом и начальством сложились отношения, как между Моцартом и Сальери в известном спектакле Пушкина. То есть один, как птичка, ходит весело по тропинке бедствий, не предвидя из сего никаких последствий, а другой разымает алгеброй гармонию. И даже не алгеброй, а арифметикой.

Это происходит потому, что начальство и талант не соратники, а договаривающиеся стороны. Причем за одной стороной — армия и флот, а за другой — чистое небо. А посередке — суд. И не суд божий, а народный суд. То есть талант думает, что предъявляет свое произведение *на суд божий, а начальство предъявляет* заявку в народный суд. В связи с несоответствием заявки, под которую взяты народные денежки, и произведения, которое денежки эти скушало. А доказать такое несоответствие проще, чем свистнуть в два пальца.

То есть талант глуп, как пацан из ползунковой группы, а начальство умненькое, как заяц-хитрован.

Так вот в этой картине некоторый руководитель выглядит не так, как ему хотелось бы выглядеть согласно заявке и в свете последних решений. То есть его снимали в свете предпоследних решений, а пока проявили пленку, аккурат подоспели последние. Если бы он не был руководитель, а был, скажем, подчиненный или около того, кто бы слово сказал? А он не простой, а золотой. То есть у него множество принципиальных единомышленников.

И единомышленники собрались в тесный круг, поставили в середку этого нахального режиссера, посадили кругом стенографисток и стали заводить дело об оскорблении народа.

Один единомышленник объявил прямо и недвусмысленно:

— Фильм представляет собою попытку скомпрометировать идеологический фронт республики.

Что это за такой особенный фронт и что это за такая попытка его скомпрометировать, никто не подумал. А и подумал бы — ничего бы не понял. Потому что кинута была эта абракадабра не для того, чтобы ее понимали, а для того, чтобы ее боялись. Чтобы весь народ немедленно вскочил и спел с перепугу что-нибудь патриотическое.

Но в помещении народа не было, а находились одни только заступники народные, к которым абракадабра не относилась. Заступники народные сбежались сюда не песни петь, а режиссера топтать.

Режиссер, будучи талантом, конечно, отбивался. Я, мол, снимал как было по правде!

И тогда другой единомышленник произнес слова, которые нужно изображать золотом на лабрадоре:

— Человек, не знающий, что его снимают, *может и родную мать оболгать!*

Лично я думаю — что он несколько недооценил возможностей человека,

Это — смотря когда. Бывали времена. когда родную мать надо было обрехивать как раз, чтобы все видели и слышали. Бывало, человек не знает, что его фотографируют, и потому мать родную не обрехивает по простодушию. Потом спохватывается, да поздно. Все оболгали, один он не оболгал, как дурак.

Скажите мне, пожалуйста, люди добрые, почему именно такие единомышленники кидаются на художника, пришивая ему дело об оскорблении не более не менее, как целого народа?

Вы думаете — им дело до этого народа? Как бы не так.

Кидаются они совсем по другой причине: они не выносят правды. Они не знают, что с ней делать, как с ней сосуществовать, как ее терпеть.

Мать родную закладывали — увы — всегда.

Но закладывали ее только особенные дети.

Их рожала женщина как всех нормальных детей.

Но воспитывались они пресмыкательством, завистью, озлоблением, воровством и могущественным приоритетом бездарности перед честью и совестью нормального человека.

Они не хотят быть. Они хотят выглядеть. Они хотят выглядеть красиво. Потому что такие, как они есть на самом деле, они некрасивые.

Но они все больше и больше проговариваются. Они, конечно, следят-поглядывают — не снимают ли их ненароком, чтобы не ляпнуть чего-нибудь, расслабившись и находясь вне образа. Но все-таки злоба их душит так, а безнравственность их так органична, что они нет-нет да ляпнут:

— Подросла какая-то поросль ученых более молодых. Она отвергла стариков и создала свою группу авторов. Это нас не устраивает.

Скажите мне, пожалуйста, люди добрые,— почему они проговариваются? Неужели честнеют?

Как бы не так.

Проговариваются они потому, что время выбивает у них из рук их главное оружие: наговор, проработку, келейную пакость, донос и наклеивание поганых ярлыков «от имени народа». Это оружие давало им и все еще дает приличный прибыток, поступиться которым нет дураков. Они не слышат ни доводов, ни аргументов. Они чуют, что бублик, который они добыли своими убогими средствами, надо отработать. А отрабатывать нечем.

В этом и состоит их «идеологический фронт».

Нормальному человеку все равно — нацелены на него камеры или не нацелены. Ему не для чего прикидываться и не перед кем ломаться. Он не оболжет мать родную, ему это в голову не придет потому, что он нравственный человек.

А у «единомышленников» это не выходит из головы. Они постоянно находятся в образе, как плохие артисты. Им все время приходится держать надутый, неестественный текст. А плохой текст держать тяжело, это знает всякий актер.

И они проговариваются, выставляя себя на посмешище.

И мстят, потому что им нечем отработать свой бублик.

А мать родная у искусства одна — правда. Вероятно, потому, что естественнее и безусловнее матери на свете ничего и никого нет. И уважение к матери достигается не декларациями, не буйственными клятвами на миру, не раздиранием одежд и не размазыванием хорошо нашмыганных политических соплей, а нормальной нравственной жизнью и работой нормального нравственного человека.

А кинокамеры пускай себе стрекочут.

Потому что кино, как техническое приспособление, это детектор лжи и правды. И мудрец на документальном экране — мудрец, ловкач — ловкач, талант — талант, а бездарность — бездарность.

И ничего с этим нельзя поделать, кроме как запрещать, окорачивать, обливать грязью, пужать слабодушных и врать.

А единомышленники, бедные, мечутся: что бы такое сбрехать в период гласности, чтобы поверили?

Борис Берман

Должна быть у студии стратегия

Сейчас много говорят об успехах документалистов. Справедливо говорят. Сделан ряд социально активных, действенных, художественно полноценных картин. Но если вспомнить общее количество фильмов, которые ежегодно выпускают кино- и телестудии страны, то сразу станет ясно: те, о которых говорят и пишут,— единицы в потоке. Почему?

Попробуем ответить на вопрос, используя реалии одной киностудии.

«Ростовская студия кинохроники — одна из крупнейших в республике. За годы своего существования она выпустила на экраны страны около тысячи фильмов, свыше четырех тысяч номеров киножурналов».

«Темы мира и хлеба остаются главными для творческого коллектива, и несмотря на то, что у каждого здесь свой почерк, лучшие работы объединяют гражданская позиция, глубокое осмысление явлений действительности, самостоятельность суждений».

Из брошюры Ростоблкинопроката.

Позволю себе начать эти заметки с того, что, просмотрев работы последнего времени, я не обнаружил у коллектива Ростовской-на-Дону студии кинохроники единой художественной стратегии. Речь, понятное дело, идет не о некоем документе, скрепленном визами «треугольника», а о творческих принципах, которые способно выработать содружество единомышленников. О принципах, которые, даже не будучи оформлены в слова, ощущаются как некий нравственный и художественный императив.

И пусть меня упрекнут в метафизике или критическом шаманстве, я, тем не менее, остаюсь при своем: художественная стратегия должна ощущаться. Пока же программа Ростовской студии, которую я посмотрел, свидетельствует об отдельных удачах и просчетах, которые не складываются в единое стратегическое целое. У большинства ростовских документалистов есть своя тактика, есть свой уровень (в большинстве случаев он адекватен рамкам региона, иногда — как, скажем, в творчестве К. Лаврентьева и С. Стародубцева — взрывает местные каноны), но в целом все это напоминает, говоря языком сегодняшних реалий, индивидуальную трудовую деятельность.

●

Критерии в сегодняшней кинодокументалистике, как, пожалуй, нигде в искусстве, вошли в прямую зависимость от уровня правды, от той атмосферы, которая утверждается в обществе. Зритель ведь находится не в безвоздушном пространстве. Ему есть с чем сравнивать.

Когда я смотрел ленту «Ставрополье» Григория Денисенко, то все время пытался определить жанр фильма. Дело

оказалось весьма сложным. В авторской вроде бы картине, где Денисенко выступает и сценаристом, и режиссером, не только нет авторского (незаемного, самобытного — как угодно) взгляда, но отсутствует даже элементарный — в рамках ремесла — драматургический ход. А то, чем нашпигован экран, подталкивает к определению, быть может, и не запатентованному в кинокритике, но, мне кажется, способному прояснить суть авторской задачи. Это панегирическая энциклопедия. Ощущение, будто, не дай бог, нейтронная бомба упала на Ставрополье: на экране роскошные здания, внушительные заводы и фабрики, ухоженные колхозные усадьбы, а жизни нет. А раз нет характеров и судеб, то нет и той нити, которая связала бы картину с реальной действительностью.

Готов предположить, что фильм Г. Денисенко мог вызвать снисходительные аплодисменты на конференции краевого актива. Не сейчас, а, скажем, в конце 70-х. Но в титрах год 1987-й...

Вот так привычно истолкованный социальный заказ обернулся «заказухой», подорвавшей авторитет и съемочной группы, и студии, и темы, которую документалисты взялись реализовать.

В сердцах вырвавшееся слово «заказуха» многое может объяснить в работе студии. Потому что она, «заказуха», прочно продолжает руководить творческими работниками даже тогда, когда этого и не требуют. Нередко сегодня убеждаешься, что художник уже и не может работать иначе как с внутренним цензором.

Целесообразность дальнейшего существования технико-пропагандистских (так называемых «заказных») картин — особый разговор. Однако выпечка этого черного хлеба документалистики тоже требует компетентности и профессионализма. В «Бригадной организации труда на предприятиях стройматериалов» режиссер Р. Розенблит сумел наполнить тему «человеческим фактором». В результате дидактика не засушила картину прописями, и фильм свою задачу в предназначенной ему аудитории специалистов выполнит. Для чего я вспомнил о нем в данном разговоре? Для того чтобы эту грамотную, с кинематографической точки зрения, и потому внятную картину, где и зрительный ряд и дикторский текст подчинены не надуманной, а реальной задаче, сопоставить еще с одной заказной картиной Р. Розенблита — «Шахтер». Странное дело: не обрати я внимание на титры, решил бы, что картину делал совершенно другой человек. Мысль потеряла остроту, режиссура завяла, на место жизни пришло то, про что народ справедливо говорит: «Ну, это как в кино». Снятая для зарубежного зрителя по заказу Гостелерадио СССР, картина о шахтере Николае Фомине скроена по тем лекалам якобы «внешнеполитической пропаганды», согласно которым если у нас и есть очереди, то только в библиотеки, причем за книгами исключительно по обществоведению.

Правильно было бы давно отказаться от экспортных вариантов неправды о нашей жизни. Ну а пока этого не произошло, пока те же люди заказывают ту же музыку, проще и легче использовать привычные лекала. Проще создавать такие фильмы. Легче сдавать их принимающим инстанциям.

Так собирались у меня в блокноте и в памяти «заказухи». В случае с фильмом о Ставрополье — угаданный режиссером заказ. В случае с «Шахтером» — сформулированный.

А когда я посмотрел картину «Учатся руководители», хотелось воскликнуть: «Не может быть!» Повествуя в эпически-докладном стиле о системе партийной учебы в Воронеже, сценарист и режиссер С. Марков создал ленту, которая сама по себе стала ярчайшим наглядным пособием по теме «догматизм», суть которого весьма четко определена профессором Ю. Афанасьевым: мысли основоположников марксизма подаются не как проблемы, а как ответы, «уже давно и окончательно понятые».

Партийные руководители и пропагандисты, которые, воспользуюсь интонацией и лексикой фильма, задействованы на экране, предстают как марионетки. Стиль дикторского текста («привить умение активизировать людей»), примитивные инсценировки дискуссий на се-

минарах — все это очевидно не стыкуется ни с общественной ситуацией в стране, ни с программными установками партии, призывающей покончить с формализмом во всех его проявлениях. Видно, нисколько не озабочены авторы ни сутью, ни формами партийной учебы.

Потом мне объяснили, что «Учатся руководители» — это, как говорится, «несчастный случай»: на республиканское Госкино надавил Всесоюзный Дом политпросвещения (ВДПП), потребовавший фильм по концепции, утвержденной ВДПП. А уж Госкино надавило на руководство студии. Ну, а на творческих работников, как я понимаю, особо давить не пришлось: свободный режиссер нашелся. И хотя всем было ясно, что предложенная концепция неприемлема, эту картину создали. Студия в очередной раз согласилась на роль предприятия сферы обслуживания.

Штрихи коллективно создаваемого на экране портрета рождаются по-разному. Сценариста и режиссера В. Голубниченко, автора фильма «Навсегда останется другом», никто к теме исторических связей советского и афганского народов не принуждал. Очевидно, у документалиста были собственные творческие и гражданские устремления, чтобы сказать свое слово об афганской проблеме, которая претерпевает в нашей пропаганде заметную эволюцию. Эта тема сейчас на наших глазах благодаря телевидению, прессе и той же кинодокументалистике («фильмы «Легко ли быть молодым?», «Возвращение», «Боль») вошла в соприкосновение с реальными смертями, кровью, увечьями, в таких случаях политика поверяется не просто жизнью в обобщенном смысле этого слова, а конкретными человеческими жизнями. В. Голубниченко, рассматривая в фильме исторические традиции нашего союза с Афганистаном, видимо, решил, что уже сама тема, как говорится, вывезет. Однако монтажный фильм — дело нехитрое только на первый взгляд. А у Голубниченко хроникальные кадры перемежаются с сегодняшней подсъемкой на уровне отнюдь не художественной логики. Пример, характерный для фильма. «Амануллa обратился к Ленину»,— сообщает диктор, и камера долго показывает телефон, заставляя нас мучительно напрягать память: была ли в ту пору телефонная связь между Москвой и Кабулом. Извините, но такого рода эпизоды превращают монтажный фильм в фотомонтаж. Кроме того, экран выявил дефицит исторической эрудиции, психологического и образного решений. Не спасают фильм и теплые, доверительные интонации голоса Евгения Матвеева. Рискну предположить, что в данном случае сработала инерция социального заказа тех лет, когда начиналась афганская трагедия.

Вместе с тем приятно сознавать, что потенциал В. Голубниченко шире того, что я увидел в картине «Навсегда останется другом». В «Финале» (спецвыпуск киножурнала «По Дону и Кубани», № 24) он проявил себя как режиссер, обладающий точным чувством композиции. В десятиминутной истории о «хищнике» — солидном шофере, промышлявшем распространением наркотиков, и жертве — двадцатичетырехлетнем наркомане — достоверность сиюминутного репортажа выводит к обобщению проблемного очерка. В. Голубниченко, прокладывая путь к зрительскому восприятию через пластику документа, не заставляет делать вывод, а подводит к нему.

●

На одном из первых обсуждений спектакля М. Захарова «Диктатура совести» по пьесе М. Шатрова пожилая зрительница высказалась лаконичнее других. «Этот спектакль,— сказала она,— надо показывать на площади. Чтобы как можно больше людей, особенно молодежи, увидели его». Примерно те же чувства испытывал я, когда смотрел картину А. Иващенко и К. Лаврентьева «Железные всходы». И когда многие газеты откликнулись на фильм серьезными, глубокими материалами, когда она была показана по первой программе ЦТ в самое, что называется, «смотрибельное» время, это был тот самый, увы, нечастый еще сегодня случай, когда широкое общественное внимание

было привлечено к фильму, имеющему полное право на многомиллионную аудиторию.

Публицистика К. Лаврентьева обогащается кинематографической образностью, когда он глубоко проникает в проблему, когда он — с анатомической скрупулезностью — способен разъять общую проблему на составные. И вот тогда на экране она начинает жить новой жизнью. Ее непредсказуемые проявления становятся интересны и даже близки людям самого разного жизненного и общественного опыта. Так произошло и в «Железных всходах», где серьезнейшая сама по себе тема — плодородие почв — выводит зрителя на мировоззренческие раздумья о взаимодействии природы и цивилизации. Авторский пафос не ограничен социальными рамками нашей страны (хотя исторические реалии, например линия «большого академика Лысенко», на редкость убедительны, уместны и актуальны), здесь чувствуется глобальный масштаб. И колокол, звучащий в финале, отдается в сознании человека (если он не законсервирован в обывательской скорлупе), живи он на Кубани или в Айове, работай на земле или у станка...

«Железные всходы», как и всякое значительное произведение, рассчитаны на многослойное восприятие. Одни увидят в фильме обвинение в адрес научно-технической революции, перемалывающей в жерновах гигантомании саму цель прогресса. Другие вычленят из фильма линию, связанную с «пахарями-бунтарями», агрономами, которые, несмотря на самые серьезные препоны, продолжали свои провидческие опыты, казавшиеся в ту пору (только ли?) «вредными»... А кто-то символом картины оставит в памяти инфернальную месть земли — черные пылевые бури... Многослойный сюжет при его внешней размытости сцементирован авторским взглядом. Не будь картины Тенгиза Абуладзе, я бы предложил Лаврентьеву назвать фильм «Покаянием». Это наше — людей — покаяние в грехах перед природой, в насилии, совершаемом над землей.

В фильмах творческого тандема Иващенко—Лаврентьев (вспомним «Сотворение хлеба», «Свой огород и поле за ним») видно, что эти мастера делают то, что могут делать только они. И делают так, как способны делать только они. Тут виден почерк. Размашистый, сильный почерк людей, уверенных в необходимости собственного дела.

Их жанр — публицистические размышления. Дискуссионность для их фильмов — естественная среда. А неестественны те кинематографические подходы к теме, которые уводят их от самих себя. К примеру, когда речь зашла о XII пятилетке, картину захлестнула скороговорка. Мощным потоком двинулись на экран цифры, способы уборки, новые виды техники и прочая. Уже через несколько секунд все это придавило публицистику. Авторы, как мне кажется, вспомнили о визирующих инстанциях, но позабыли о зрителе.

Заботой о зрителе проникнута лента «Непрофессионал», снятая режиссером Сергеем Стародубцевым по сценарию Леонида Гуревича. Главный герой фильма — немолодой уже ученый Александр Комиссаренко, занимающийся суточным бегом. Когда мы видим сухого, жилистого мужчину, когда камера дает нам возможность заглянуть в глаза Комиссаренко,— его огнеподобный взгляд поначалу отпугивает. Так, впрочем, всегда поначалу отпугивает все необычное, выламывающееся из общих представлений.

Суточный бег — как метафора души, тоскующей о раскрепощении. Допускаю, что кто-то предложит иную трактовку «Непрофессионала». Авторы на это, кажется, и рассчитывали. Из «Непрофессионала» я узнал, что суточный бег позволяет организму вырабатывать норепинефрин — гормон оптимизма. Замечательный гормон.

Такие фильмы, как «Непрофессионал» и «Железные всходы», способны родить чувство оптимизма. Но организм, тем более творческий, даже самый жизнестойкий, можно подавить. И средств для этого немало: инъекции циничной «заказухи», наркотики конформизма... В многочасовой ростовской программе они оказались сильнее норепинефрина.

Письма с киностудий

С. Стародубцев

Должно быть у студии свое лицо

Мне бы хотелось задуматься о том, что мы (я имею в виду свою родную Ростовскую студию) сейчас собою представляем?

Я не занимаюсь суточным бегом, как герой моего фильма «Непрофессионал» Александр Иванович Комиссаренко, поэтому гормон оптимизма — норепинефрин — не переполняет мой организм. Может быть, поэтому я покажусь читателю несколько грустным.

Я не буду касаться проблемы режиссеров на нашей Ростовской студии. По двум причинам. Во-первых, я устал слушать вечные сетования. А во-вторых, не верю, что проблема притока режиссерских кадров будет в ближайшее время успешно решена. Семнадцать лет назад, когда я пришел на студию, о ней говорили в полный голос. За семнадцать лет на студии появился один режиссер моложе меня. Это наш уважаемый Василий Голубниченко, дай ему бог здоровья и творческих удач!

Но если серьезно: почему в Ростове многие годы пустует половина режиссерских вакансий?

Можно по-разному относиться к директору Ленинградской студии кинохроники Владилену Ивановичу Кузину. Но нельзя отрицать: Ленинградская студия документальных фильмов имеет ярко выраженное лицо.

Можно по-разному относиться к директору Восточно-Сибирской студии кинохроники Александру Ивановичу Голованову, но нельзя не признать того, что Восточно-Сибирская студия имеет лидера.

Центральная студия документальных фильмов имеет свое лицо. До недавнего времени — серое, невыразительное, но сейчас яркое, на глазах меняющееся лицо.

К большой горести, я считаю, что наша студия лица не имеет.

Может появиться отличный фильм Лаврентьева, может появиться отличный фильм Голубниченко, Розенблита, но это будут фильмы Лаврентьева, Голубниченко, Розенблита, кого угодно... Но нет такого понятия — фильм Ростовской студии. Марки такой нет...

●

Если говорить о целостном впечатлении, которое может произвести наша продукция, то, к сожалению, у меня при взгляде изнутри она оставляет гнетущее ощущение глубокого провинциализма. В массе своей. Провинциализм — понятие не географическое, а духовное, нравственное... Можно проследить все симптомы этого хронического заболевания.

На мой взгляд, все происходит из-за всеядности. Позиция, в которой стоит студия,— это поза лавочного приказчика. Она называется «чего изволите?»

Основная причина того, что к нам не рвутся на работу молодые интересные режиссеры,— именно в этом!

В оправдание такой позиции, как бы в зачет будущих перемен, мы в течение многих лет слышали из уст одного глав-

ного редактора студии (ныне ушедшего на пенсию) фразу: «Мы на подступах!» Но сколько можно подступать, не вступая? Мы топчемся на этих подступах очень давно, и если даже не брать во внимание, что при этом мы неизбежно отступаем, может быть, незаметно, то все равно следует признать, что в лучшем случае, эти «подступы» обозначают топтание на месте.

Такие фильмы, как «Плотина», «Госпожа Тундра», «Медвежье. Что дальше?» и другие, сделанные уже после них, характеризуются прежде всего ярко выраженной позицией студии. Не только автора, режиссера, но именно — студии.

У нас все наоборот. Почему мы всегда берем под козырек? Сошлюсь на свой собственный опыт. Почему, например, при сдаче фильма «Ступени» — о Чехове, сдаче, которая тянулась не один месяц, директор студии и главный редактор вырабатывали свою точку зрения на текст Антона Павловича Чехова под влиянием правок, которыми цензурировал писателя и фильм заместитель председателя ныне упраздненного Госкино РСФСР Глеб Иванович Нифонтов, ухватки и образ мышления которого и после его ухода на пенсию не выветрились из российского комитета? А после его упразднения выветрились ли из нас?

Почему мы беремся за фильмы, о которых заранее известно, что их будет стыдно смотреть? Корни этого явления очевидны. Такая политика студийного руководства — зеркальное отражение многолетней политики верхних эшелонов киноотрасли, особенно Госкино РСФСР. Это стремление максимально угодить вышестоящему и близстоящему начальству, показаться перед ним в хорошем, выгодном свете...

Если даже предположить, что наследующая организация сейчас кардинально изменит традиционную политику, что она начнет действовать совершенно по-новому, я глубоко убежден, что здесь, на месте, все останется по-старому. Потому что привычка к слепой и бессловесной покорности любому слову, сказанному сверху, въедается в плоть и кровь. Искоренить ее, кроме как хирургически,— невозможно.

●

В последний период множество студийных разговоров вертится вокруг пристройки к нашему зданию. Нужной и необходимой, как воздух, пристройки. Стремимся к ней, стараемся, обсуждаем, планируем... Только хочется, чтобы пристройка эта не заменила перестройку. Любим мы еще, чего греха таить, планы пограндиознее, замахи помасштабнее. Несколько лет назад раздавались широковещательные заявления о белой коже, которой будет на студии все вокруг обтянуто. Пока появились многосотенные по стоимости и многопудовые по весу худфондовские картины, висящие над головами сотрудников. Ну чем не ситуация из «Голубых гор» Э. Шенгелая? И в этом тоже один из признаков провинциализма. Дело ведь не в коже или картинах, а в том, что эта суета вытесняет все остальное и становится основным полем всех перемен.

Оператор Э. А. Козлов для журнала «Время и люди» снял в Воронеже красивый сюжет о производстве зеркал. А в это же самое время там же, в Воронеже, за развал сельского хозяйства снимали с работы первого секретаря обкома партии.

Мне видится в этом факте проекция на всю нашу студию. Давайте подумаем, что происходило рядом с нами, в нашем городе, в нашем регионе, когда мы снимали свои журналы и фильмы, что нам застили зеркала?

Достаточно ли того, что сегодня записывается в наш «актив»: один спецвыпуск о наркомании, один о самом безобидном из торговых ростовских судебных процессов (кстати, единственном, который позволено было снять, а ведь о них говорит вся страна?)...

А почему бы нам не снять фильм о комбайне «Дон»? Пусть даже и не по сценарию Юрия Дмитриевича Черниченко, хотя это было бы великолепно?.. (Почему не он? Сомневаюсь, что его пригласят к нам. Причин, как всегда, найдется миллион.) Вместо панегириков «Дону», которые мы бездумно штампуем. А может быть, не столь и бездумно...

Новомодные слова льются сейчас потоком, как и многие лозунги минувших

лет, в том числе и «перестройка» не сходит с уст. И это настораживает. Директор нашей студии тоже часто произносит это слово. И столь же часто отмечает, что у студии, как и у всего кинематографа в целом, сейчас «переходный период». Внутреннее самосознание, осознание сегодняшних процессов должно произойти...

Но когда? Не слишком ли затянулся этот процесс? Может быть, это тоже кому-нибудь на руку?

Один из истоков наболевших проблем нашей студии — слабость редакционного аппарата, нашего «мозгового центра». Интересно мне, какие в нем идут процессы осознания. Может быть, это резкий пример: есть такая операция — лоботомия, это когда у человека удаляют лобные доли мозга. По идее такая операция меняет личность человека, но если она кончается неудачей, больной становится не способным принимать самостоятельные решения, двигается туда, куда его кто-то направит... У меня, к сожалению, часто возникает ощущение, что мы именно так живем на студии.

К величайшему сожалению, вновь пришедшая молодая редактура, за редким исключением, непрофессиональна и нелюбопытна. Пришли не с новыми идеями, новым взглядом, а как будто чтобы взять у прошедших лет самое унылое. Доходит до нелепейших вещей: молодой редактор в состоянии ошалелой испуганности, не поставив в известность режиссера, дает указание вырезать в негативе часть плана, который, по испуганному мнению, может вызвать придирки. В результате потерян смысл эпизода, в изображении — нелепый дерганый скачок, проявлено элементарное хамство по отношению к коллегам. Выводы руководства: ничего страшного.

Вот вам и позиция.

Неотъемлемое наше качество — стремление к обязательной дозировке. Мы привыкли к тому, что «так положено»... Дозировка черного, без которого вроде бы сейчас и нельзя, и дозировка белого, которое должно «уравновесить». Обязательно...

Операторы хорошо знают: черное и белое в смеси дает серое. Серятину.

Один из основных признаков провинциальности в том, что мы не отдаем себе отчета о нашем точном местонахождении в современном кинопроцессе. И начинаем изобретать велосипед. Из доступных нам подручных средств...

Можно по-разному относиться к фильму «Железные всходы» и ко всей этой сельскохозяйственной трилогии. Можно спорить о ее достоинствах и просчетах, принимать что-то в этих фильмах или не принимать. Но совершенно неоспоримо одно: фильмы Иващенко и Лаврентьева сделаны на той почве, которую выбрали для себя сами авторы, они явились первооткрывателями этой темы, они ее разрабатывают. В меру своего таланта. Они работают убежденно, четко, возделывая свою ниву. Свою. Собственную.

Не раз выносился на обсуждение вопрос о специализации Ростовской студии в качестве центральной или не центральной (но я думаю, что на невысокий статус инициаторы не согласятся) студии сельскохозяйственных фильмов. Признаюсь честно, мне больно сознавать, что если такая специализация произойдет, меня лично она со студией разлучит, ибо в этой структуре я просто себя не вижу. Но в то же время мне кажется, что это уже попытка создать студии какое-то лицо. Поэтому я не могу сказать однозначно, что я против такого шага, объективно это может пойти на пользу студийному организму...

Но когда мы принимаемся за темы, уже имеющие в современном кинопроцессе определенный уровень воплощения, и не учитываем его, мы обречены на неудачу.

Мы были обречены на неудачу, когда брались за афганскую тему. И ведь на худсовете говорили об этом. Не вняли... Что ж, поставили «галочку» в реестре тем...

К сожалению, у меня вызывает опасение и будущая задумка Василия Голубниченко — молодежная. (Во всяком случае, если судить об авторском подходе и стилистике будущего фильма по заявке.) Она вызывает у меня сомнения по той же причине: мы имеем сегодня высочайший уровень разговора по моло-

дежным проблемам, заданный телевидением, фильмом Подниекса и последующими лентами.

И заранее обрекать себя на неудачу, ставя изначально задачи на более низком уровне — по взглядам, по манере, по подходу,— нельзя! Нужно искать иные точки отсчета, которые позволили бы вести разговор со своей собственной позиции... В этом и состоит отличие от неискусства — в собственном ви́дении, в собственном языке.

Разве мы заранее не знали, что получим, когда принимались за фильм «Учатся руководители»? Почему же он появился на экране? Потому что у дирекции и у редакции вместо иконы железное слово «надо!». Отсюда — и примат производства. Абсолютный примат над всем. Не случайно директор студии утверждает, что партбюро и руководство считают нецелесообразным разделение творческих и производственных взаимоотношений.

Да, студия небольшая. Но мы должны отдать себе, наконец, отчет в том, что же у нас первично? Не будь нашей конечной «продукции», не будь наших фильмов, все производство не стоило бы ломаного гроша, без нас оно никому не нужно! Эту аксиому нужно повторять вновь и вновь, пока не сумеем мы переломить живучую до ужаса практику. Ведь стало секретом Полишинеля, что любой документальный фильм обречен на перерасход, что сметы абсолютно нереальны, что ориентированы на цены, сложившиеся десятилетия назад... Но тем не менее мы продолжаем жить, делая вид, что надо укладываться в это прокрустово ложе. Съемочные группы заранее готовятся расстаться со значительным процентом постановочных.

И дело не в какой-то нашей сверхрасточительности. Дело в неумении перестраховщиков-финансистов в центре и на местах смотреть на вещи реально. И в боязни сказать об этом прямо. Начнем с пика управленческой пирамиды. Именно там не умеют и не решаются доказать анахронизм цен в кинопроизводстве. А внизу финансовая рать оперирует в сферах абстрактных затрат, не соотнесенных с реальной жизнью. Мой фильм «Непрофессионал» был похвален за большую выработку в смену и за экономию средств, которую на нем удалось достигнуть.

Не наша это заслуга. Повезло нам: для оператора Юры Тарасова это была учебная работа. И по существующему положению часть расходов по пленке и ее обработке была списана с фильма на расходы по обучению. На ВГИК была списана...

Производство производством, но кого впрямую заботит художественная сторона наших картин, кроме Союза кинематографистов? Никого. Худсовет был органом чисто номинальным. Все, что там говорилось, было пустой тратой времени. Весь худсовет единодушно отверг сценарий фильма «Новь Белгородчины», считая, что он нуждается в серьезнейшей доработке, что его нельзя в таком виде запускать в производство... На художественном совете отказались работать по такому сценарию и режиссер, и оператор. А что же дальше происходит? В этот же день вместо отказавшегося режиссера находят другого режиссера (режиссера-оператора) и быстренько выталкивают его с этим сценарием на съемки. В результате — адовы муки, многочисленные досъемки и пересъемки, и несколько недель вся студия «стоит на ушах», пытаясь к установленному сроку выдать это «кинопроизведение», На кого же мы сейчас будем роптать? Опять на Госкино? Но оно-то здесь при чем?

С другой стороны, худсоветом, когда нужно, пользовались как щитом для прикрытия чьих-то субъективных мнений. Пример? Приходит на студию не «самотеком», а с рекомендацией Госкино заявка на фильм по острейшей теме — о проституции. Худсовет принимает решение ответить наверх: «Это не характерно для нашей студии». Я не понял, что нехарактерно: само явление или тема? Это вроде бы не наш профиль, поэтому пусть другая какая-нибудь студия возьмется снимать...

И многие уже взялись и сняли. А мы продолжаем разговор о том, что проблематики не хватает в наших фильмах, к каким-то новым готовимся подступам.

Судьбу фильма должны решать люди

не только с развитым художественным вкусом, но и обладающие обостренным социальным чувством и чувством совести, не склонные к компромиссам.

Конечно, из компромиссов соткана жизнь, но ведь каждый для себя сам определяет тот предел, за который отступить невозможно. И пределы эти различны. Я изъял из журнала сюжет, связанный с Чернобылем, изъял сознательно, разрушив весь журнал. Гриф секретности был наброшен на сведения и кадры, в которых нет ничего секретного. Это была не государственная секретность, а ведомственная и личная корысть. Я это понял, но на своем уровне перебороть не мог. А пойти на купюры означало: дать полуправду, а значит, полуложь, то есть сделать то, чего и добивались от меня обладатели права на гриф секретности.

●

Такое у меня впечатление: все устали. И от позиций студии остались заросшие бурьяном окопы.

Горько осознавать все это, еще горше высказывать публично. Но иного выхода я не вижу.

Все мы — конечны, и кто знает, сколько фильмов доведется еще снять каждому из нас?.. Я тоже сознаю ограниченность своих сроков и рамки своих возможностей. И у меня есть жгучая потребность в рамках своих возможностей что-то сделать. Потому что это мое дело, потому что я его люблю и чувствую, что я кое-что могу сказать. В меру своих сил.

Вот почему мне хочется, чтобы многое у нас изменилось. И в нас самих тоже. Потому что это моя студия, я на ней вырос и она дорога мне, как может быть дорог дом, семья... И я болею ее болезнями и ищу путей исцеления...

Вынужденный постскриптум

Так случилось, что статья Сергея Стародубцева и мои заметки о фильмах Ростовской студии публикуются позже, чем предполагалось. За это время я успел еще раз побывать на Ростовской студии. И, перечитав собственный материал и выступление Сергея Стародубцева, понял, что выводы, содержащиеся там, не утеряли, к сожалению, актуальности.

Знаю, что за это время студия настойчиво и последовательно не хотела переходить на новую модель кинопроизводства, принятую Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР. Прежде всего уклонялась от формирования творческих объединений, идейно-художественных программ. А когда, наконец, они были созданы и направлены для утверждения в Москву, то вместе с ними в конверте оказалось письмо руководства студии, в нем подчеркивалось, что коллектив высказался против перестройки и перехода на новую модель.

Говорить о творческой программе студии и сегодня невозможно. Все та же чересполосица тем, все тот же очевидный разрыв в творческих потенциалах. Только если год назад эшелонам «средней» продукции противостояли штучные работы двух режиссеров — Клима Лаврентьева и Сергея Стародубцева, то сегодня поляризация (исходя из критериев социально-художественного уровня) проходит по принципу: «середняк» — и фильмы Стародубцева. Лаврентьев, занятый выполнением своих обязанностей секретаря правления СК СССР, живет в основном в Москве и на Ростовской студии за это время практически не снимает.

Экологическая ниша осталась пустой.

Правда, с точки зрения «единиц», плановых показателей, все, по видимости, обстоит не так грустно. Фильмы выпускаются, план выполняется, премии выплачиваются... По той же видимости не утеряна и публицистическая традиция, столь ценная в фильмах К. Лаврентьева. На продолжение этой традиции энергично претендует картина «Взгляд в упор», созданная В. Чепуриным. Это сборник из нескольких сюжетов: киножурналы объединили в одну картину, справедливо полагая, что периодика уже не вправе претендовать на зрительский интерес.

Однако реализация решения не рождает во мне энтузиазма. Режиссер (он же выступает здесь и как сценарист, и как диктор-ведущий) собрал в картине разные сюжеты (от рассказа о воспитанниках детского дома до новеллы о судьбах «афганцев»), объединенные, как я понимаю замысел автора, мыслями

Льва Толстого (значительная часть экранного повествования связана с Ясной Поляной и соседними районами). Строгие максимы Толстого постановщик использует для подтверждения банальных тезисов, поэтому цитаты из классика выглядят здесь как прописи из школьного учебника. Толстовская подпорка рушится.

Я бы не стал подробно говорить о неудаче В. Чепурина, не покажись она мне симптоматичной для сегодняшнего состояния дел на Ростовской студии: острый дефицит драматургического мышления. Старыми понятийными категориями пытаются осмыслить новые явления противоречивой сегодняшней действительности. Для подтверждения этого тезиса ростовские фильмы дают немало примеров.

Вот, скажем, картина «Кто вернется в Долгое» (сценарий В. Фомина, режиссер А. Терновой) — сложнейшая проблема ухода молодежи из деревни низведена здесь до уровня олеографической идиллии, в реальность которой мог бы поверить только тот, кто очнулся сегодня от летаргического сна, застигнувшего его где-то в середине 50-х... Или «Родство» (сценарий А. Обертынского, режиссер В. Голубниченко) — здесь ростовчане ведут разговор о своем великом земляке Шолохове, но ощущение такое, будто Ростов затерян в бразильской сельве и туда не доходит никакая информация, в том числе и новые публикации, проливающие свет на неоднозначное, скажем так, отношение автора «Поднятой целины» к сталинским методам коллективизации. Если по «Родству» судить о творческих устремлениях кинематографистов, то они сводятся к тому, как бы спрямить, отлакировать судьбу Шолохова... Зачем это сейчас нужно?

На таком фоне впечатляющими выглядят усилия С. Стародубцева, стремящегося вырваться из рамок «провинциального праздника». Мне удалось посмотреть три его картины: «О доходах, здравом смысле и общей пользе» (нелегкие будни кооператоров), «Час судьбы» (история революции на примере легендарной яхты «Колхида») и «Соло для забытого трактора» (едкий памфлет о весьма высокопоставленных консерваторах). Темы, как видите, разные. Различен и творческий результат. Кинематографический, образный анализ иногда уступает место номинативной скороговорке, объемность сюжета кое-где подменяется конспектом... Но как бы то ни было, режиссер нигде не опускается ниже того уровня, за которым кончается кинематограф.

Для оценок документальных фильмов несколько даже месяцев — срок коварный. То, что вчера казалось, сегодня может и не показаться. Тем отраднее мне, как рецензенту, отметить, что фильм «Непрофессионал», на который я обратил внимание еще в 1987 году, в мае 1988 года отмечен Главным призом Всесоюзного фестиваля спортивного кино, фанфарные традиции которого, наконец, сменил пристальный, вдумчивый взгляд на сложную проблему, какой является современный спорт в нашем обществе.

Вот тут-то, наверное, и возликует анонимный летописец, которого я цитировал в начале прошлогодних заметок, он непременно отрапортует: «В активе Ростовской студии появился еще один почетный приз!» Но я бы скорректировал заздравный тон. Приз появился в активе режиссера Стародубцева.

Но ныне спрос и с него, и с К. Лаврентьева уже особый. Они возглавили творческие объединения и теперь отвечают не только за себя. А за сегодняшний день студии.

Каким он будет? В борьбе за творческий уровень новых работ неудачу теперь уже не спишешь на административный диктат. В конфликте противостоят друг другу художники. Хватит ли сил преодолеть многолетнюю инерцию, готовность выполнить любой заказ?

Как ответить на этот вопрос? Только что приглашенный из Ленинграда на студию молодой режиссер А. Гутман сделал взрывную картину «Круг» — о борьбе перестроечных и застойных тенденций в духовной жизни Тамбова. Однако, «Круг», не выйдя из монтажной, уже стал обрастать атмосферой взвинченной тревоги. В студийных коридорах один за другим рождались вопросы: «А так можно?», «А в антисоветчине нас не упрекнут?», «А с Тамбовским обкомом партии «Круг» нас не рассорит?» И т. д. Кто же создает эту атмосферу? Кто задавал вопросы? Как кто? Товарищи, коллеги. Друг другу, приглушенно, на ухо. Сознаю, что назови я авторов этих вопросов, тут же посыплются опровержения. Потребуют к ответу: докажи, покажи стенограмму, а сам слышал?.. Нет у меня задачи указывать пальцем на конкретных лиц. Другое меня огорчает. Подумать только: не радуются в творческом коллективе острой форме памфлета, не торопятся вступить с молодым режиссером (гостем студии, между прочим) в разговор или спор (а почему нет?) о художественных особенностях дебюта молодого документалиста на студии. Нет, торопятся предвосхитить аппаратную реакцию. Любой фильм может вызвать разные оценки. Но по каким критериям судят — вот в чем вопрос.

Борис Берман

Поиски жанра

Александр Тимофеевский

Рига и Одесса в сезон альтернатив

В Одессе проходил фестиваль жанрового кино, в Риге — экспериментального. И если бы передо мной стояла лишь одна задача — обозреть фильмы, я бы не рискнул утомлять читателя. Тем более что в Риге настоящего эксперимента было совсем немного, а в Одессе жанр почти не наблюдался. Для того чтобы осмыслить эту ситуацию, нет надобности в репортажных впечатлениях. Но и одесский фестиваль, и рижский, каждый по-своему, поставили нас перед необходимостью осмыслить другие ситуации, на мой взгляд, узловые для сегодняшней общественной и эстетической мысли. Об этом преимущественно и пойдет речь.

Есть фестивали для зрителей, и есть фестивали, ориентированные на гостей. Одесский «Золотой Дюк» и рижский «Арсенал», проходившие один за другим, и в этом смысле были задуманы как альтернативные. Одесский фестиваль популярных жанров с конкурсом и «звездами» по идее должен быть зрительским. «Арсенал» — смотр без конкурса — в широком зрителе как будто не нуждался. Он мог стать фестивалем-семинаром, фестивалем-диспутом, рассчитанным только на гостей. Но все вышло буквально наоборот.

Не знаю, остались ли зрители довольны «Дюком». На мой взгляд, радоваться им было нечему. Если фестиваль заявлен как международный, то главная для зрителя — зарубежная программа, советскую он может посмотреть в другое время. Зарубежная программа в Одессе была, по общему мнению, ничтожна. Не часто приходится слышать, что член жюри, да еще такой авторитетный, как западногерманский критик Клаус Эдер, генеральный секретарь ФИПРЕССИ, публично упрекал отборочную комиссию за халтурную работу. Если одесская отборочная комиссия во главе с критиком Корой Церетели хотела доказать, что советское кино — лучшее в мире, то она свою цель выполнила. Не знаю, устроило ли это зрителей, но гостей — несомненно.

Гости Одесского фестиваля менее всего интересовались зарубежной программой. Жизнь в Одессе и без того была насыщенной. Несмотря на заключительный срыв, на фальшивую ноту в финале так чисто спетой арии (об этом позже), гости из Одессы разъехались довольными. Рижские гости, напротив, вернулись в раздражении.

Раздражение вылилось на страницы печати. Читать было как-то неловко. Да, с нами, действительно, никто не носился, как в Одессе. Мы были здесь никому не интересны. И хотя мы, конечно, очень важные персоны, но в конце концов можно было пережить обиду и сказать спасибо устроителям за то, что они без всякой помощи Госкино организовали беспрецедентный фестиваль. За то, что достали (с каким, наверное, трудом!) множество по-настоящему художественных фильмов. За то, что сделали зрителям подарок,

показав помимо современной программы столько ретроспектив: Годара, Янчо, Формана, Хитиловой, Стеллинга.

Семинар не получился. Диспуты проходили вяло. Не все фильмы стыковались друг с другом. Желаемой цельностью программа не отличалась. Все так. Но могло ли быть иначе? И можно ли требовать цельности, когда мы столько лет были обделены элементарной информацией?

На пресс-конференции молодых режиссеров киновед В. Божович задал по очереди всем участникам один и тот же вопрос: «Что такое авангард?» Прозвучали самые разные, в том числе взаимоисключающие ответы. Общей точки зрения не обнаружилось. Это естественно — вопрос Божовича столь же важный, сколь непростой. И поскольку именно с ним была связана концепция рижского фестиваля, я попробую на сей счет поделиться своими соображениями.

Что такое авангард?

В третьем номере альманаха «Киносценарии» за 1988 год опубликована весьма любопытная подборка статей. Е. Габрилович, В. Толстых, Ю. Арабов и другие авторы пытаются ответить на тот самый вопрос Божовича. Вопрос, разумеется, не нов. Ему посвящено множество исследований. Но ясности до сих пор нет. На сегодняшний день слово «авангард» употребляется так же необязательно, как и слово «реализм», и так же ровным счетом ничего не означает. В обиходном сознании существует, по крайней мере, три подхода к этому понятию, три способа его осмысления — буквальный, формальный и исторический. Замечательно, что они, как правило, мирно уживаются в методологии критика, образуя причудливый конгломерат.

Буквальная трактовка сводит авангард ко всему самому новому, необычному и передовому по части формы. Понятно, что все даже самое новое имеет обыкновение стареть. Понятно, что при подобном толковании авангард становится чем-то перманентно существующим в искусстве. Новым и передовым, в том числе и по форме, было слово решительно любого великого художника: Пушкина, Баха, Шекспира, Рафаэля и т. д. Все они в таком случае авангардисты. Буквальное толкование, что говорить, удобно, но с ним придется расстаться за полной его бессмысленностью.

Формальная трактовка сводит авангард прежде всего к набору внешних признаков: алогизм и деструкция, разрушение привычных смысловых и пространственных связей. Формальное толкование лишь на первый взгляд более убедительно, а уже на второй не менее уязвимо. Потому что и при таком подходе авангард — нечто перманентно существующее в искусстве. Элементы алогизма и деструкции можно наблюдать у художников самых разных эпох. В конечном счете разница между буквальной и формальной трактовкой лишь количественная. При формальном подходе в авангард попадает уже не вся история культуры, а только добрая ее треть.

Вернее всего подход исторический, имеющий в виду то, чем был на самом деле авангард: локальным явлением в мировом искусстве конца десятых — начала тридцатых годов нашего века, эхом, откликнувшимся в пятидесятые—шестидесятые годы «неоволной». У нас в России все не как у людей. Насильственная стадиальность путает все карты. Наш государственный кинематограф от «неоволны» был надежно защищен цензурой, но до живописи она докатилась и катится до сих пор, когда во всем мире авангард уже почти умер. Ненависть к авангарду со стороны начальства — обратная сторона его популярности. Вся эта напряженная диалектика имеет свои корни.

Авангард двадцатых годов, сказавшийся прежде всего в России, расцвел на обломках «старого мира», рухнувшего в революцию. Революционное происхождение авангарда чрезвычайно важно. Расставаясь с «проклятым прошлым», с любыми ближайшими и отдаленными предшественниками, авангард расставал-

ся со всей традицией Нового времени, сбрасывая ее с корабля современности. Попытка претворить индивидуальное сознание в универсальное, в космическое, создать новый общий язык в момент, когда уже никакой общности быть не может,— есть сущностная черта авангарда. Претензия на самодостаточную и всеобъемлющую модель мира — особенность эсхатологического мышления. Нечто самодостаточное и всеобъемлющее по определению не нуждается в дальнейшем развитии. Его можно постигнуть, но нельзя усовершенствовать. Это делает авангард принципиально апокалиптичным. Недаром он мыслит абсолютными категориями; недаром он ищет одновременно начальных и конечных истин; страстно мечтая о будущем, он по сути отказывается от него так же решительно, как от прошлого.

Обиходное сознание часто путает авангард с модерном конца прошлого — начала нынешнего столетия, с одной стороны, и с модернизмом как с феноменом искусства XX века — с другой. На самом деле авангарда как такового на Западе было куда меньше, чем в России, и он был куда менее авангардным. Ни немецкий экспрессионизм, ни Пикассо, ни французский сюрреализм к авангарду отнести невозможно именно потому, что здесь никто ничего с корабля современности не скидывал и нового Космоса строить не собирался. И Пикассо как раз в двадцатые годы перешел в неоклассический период. И Бунюэль даже в «авангардную» эпоху «Андалузского пса» и «Золотого века» был весьма озабочен своими очень запутанными и очень домашними отношениями с католической традицией.

Что из западного искусства 20-х годов можно отнести к авангарду? Почему «неоволна» покатилась именно в пятидесятые — шестидесятые годы? Почему в это время авангард ярче всего проявился в Америке? На перечисленные и многие другие возможные вопросы рижский кинофорум, несмотря на обилие ретроспектив, не ответил. Но на один вопрос он ответил определенно. На сегодняшний день праздник авангарда на Западе кончился. В современной зарубежной программе его не могло быть и не было.

Фильмы Руиса, Шретера и Шванкмайера, показанные в Риге, весьма различны по уровню, по тематике, по эстетическим пристрастиям режиссеров и т. п. Но в одном они схожи: созданные в эпоху постмодернизма, они несут на себе его отпечаток. Пародийное или остраненное использование банальных и архетипических сюжетов, откровенно лоскутная полистилистика, цитатность, упоение кичем и сладостной красивостью (последнее более всего относится к фильму Шретера «Король роз») — все это полярно, если не враждебно, авангардному «космизму» и универсальной модели мира.

Вместо самодостаточного текста — полная растворенность в закадровом контексте. Вместо абсолютных категорий — только относительные. Вместо конечных истин — ирония. Вместо апокалиптического сознания — эклектика. Вместо поисков новых структур — сплошные комментарии к старым. Эти комментарии порой столь обширны, что впору задуматься: не имеем ли мы дело с киноведением на экране?

Со словом «авангард» давно пора расстаться. Но мы не скоро с ним расстанемся. Несмотря ни на что, авангард у нас долго будет жить. Не только благодаря цензуре, которая в эпоху застоя сделала ему шикарную рекламу. Он коренится в нашей почве, в бескрайности русских просторов, в нашем знаменитом максимализме. Утопия эстетическая здесь ложится на утопию социальную; мечта о новых языковых структурах обретает конкретную политическую подпорку.

Так было и в двадцатые годы. Авангард не случайно оказался красного, а порой кроваво-красного цвета. В тридцатые годы с авангардом разделались, потому что его утопизм не вписывался в сложившуюся номенклатуру. Потребовалось другое оформление утопии. Сменился дизайн, но утопия осталась. То, что раньше она выражалась в формах преимущественно абстрактных, а теперь в так называемых «реалистических» — сути дела не меняет.

Это сказано не ради того, чтобы бросить камень в авангардистов двадцатых годов. Было бы крайне досадно, если бы меня заподозрили в такой нелепой цели. Малевич, Филонов или Дзига Вертов — крупнейшие русские художники своего времени ни в каких оправданиях не нуждаются. Не говоря уж о том, что они заплатили страшную цену за свой утопизм.

Но слишком живуч у нас тип художника, который, едва научившись бормотать, уже несет откровение миру. И если мир не падает ниц перед ним, то он с легкостью проклинает мир и мирян. А мы это приветствуем, называя эстетическим экспериментом. Не приведи бог видеть такой эксперимент — бессмысленный и беспощадный.

Вне жанра, или Спекуляции в русском и английском смысле слова

Желая привить нам вкус к жанру, создатель и президент «Золотого Дюка» Станислав Говорухин затеял полезное, но, на мой взгляд, вряд ли успешное дело. По крайней мере, в обозримом будущем, на нашем веку. В прошлом году он все воевал с критиками, видя в их пуризме главную преграду на своем пути. Если бы дело было только в критиках, то преграда давно бы уже рухнула. Говорухин сражается с нашим менталитетом, и эта война не сулит ему победы. Чистое искусство нам претит. За редким исключением наш жанр так же социален, как и наш эксперимент. Хуже того — проблемность в жанровой картине нам кажется большим завоеванием. Хотя здесь один сплошной урон — и для жанра, и для проблемности. Снимая драки, не надо попутно глаголить истину: пострадают и драки, и истина.

Все это вроде бы очевидно, но учить арифметику жанра у нас охотников мало, тем более сейчас, когда так велик спрос на публицистику. Судьба жанра не кажется мне завидной. Он будет или поприщем для многочисленных политических спекуляций (в плохом русском смысле слова) или — что значительно реже — поводом для разнообразных эстетических спекуляций (в хорошем, английском смысле слова). Жанр в чистом виде малоперспективен. Одесский «Дюк» выявил именно эту ситуацию. К профилю фестиваля, на мой взгляд, имела отношение лишь одна картина — «Воры в законе» Юрия Кары. Но и ту к чистому жанру не отнесешь.

Наша критика сейчас бьет из пушек по воробьям, вымещая свои застарелые комплексы на картине Кары. Фильм упрекают во всех смертных грехах, хотя надо бы только в двух.

Первый грех — частный: в фильме плохо сняты погони. Второй грех — общий: Каре стыдно делать жанр. Напрасно. Жанр делать совершенно не стыдно. Стыдно скрываться, как за ширмой, за дежурной — на сей раз перестроечной демагогией. Стыдно отягощать триллер чуждой ему социальной проблемностью. Стыдно притворяться, что кого-то обличаешь и разоблачаешь, когда хочешь одного — сорвать кассу. Стыдно лишь этого, а сорвать кассу совсем не стыдно. Если б картина Кары была честной смесью «Крестного отца», «Кармен» и «Тараса Бульбы», эдакой «Кармен Бульбой» и только, без потуг на «правду жизни» и «ветер перемен», я бы даже попробовал ее защитить. А так мудрено.

Но профилю фестиваля она хоть как-то соответствовала. Все остальные фильмы в равной степени могли оказаться в Риге на альтернативном фестивале, как, например, «Фонтан», который там и оказался. Картина Юрия Мамина, по справедливости получившая «Золотого Дюка», очень своеобразная, вырастающая из «быта» и «правды жизни» комедия абсурда. Почти не меняя интонации рассказа, режиссер превращает забавный анекдот в мрачную притчу; оставаясь как будто бы в границах жанра, он выходит далеко за его пределы.

Та же смена декораций происходит и в фильме Вагифа Мустафаева «Мерза-

Группа участников фестиваля.
В центре — А. Сокуров,
первый слева — И. Алейников,
лидер «параллельного кино»

На пресс-конференции

Хеппенинг в церкви св. Петра

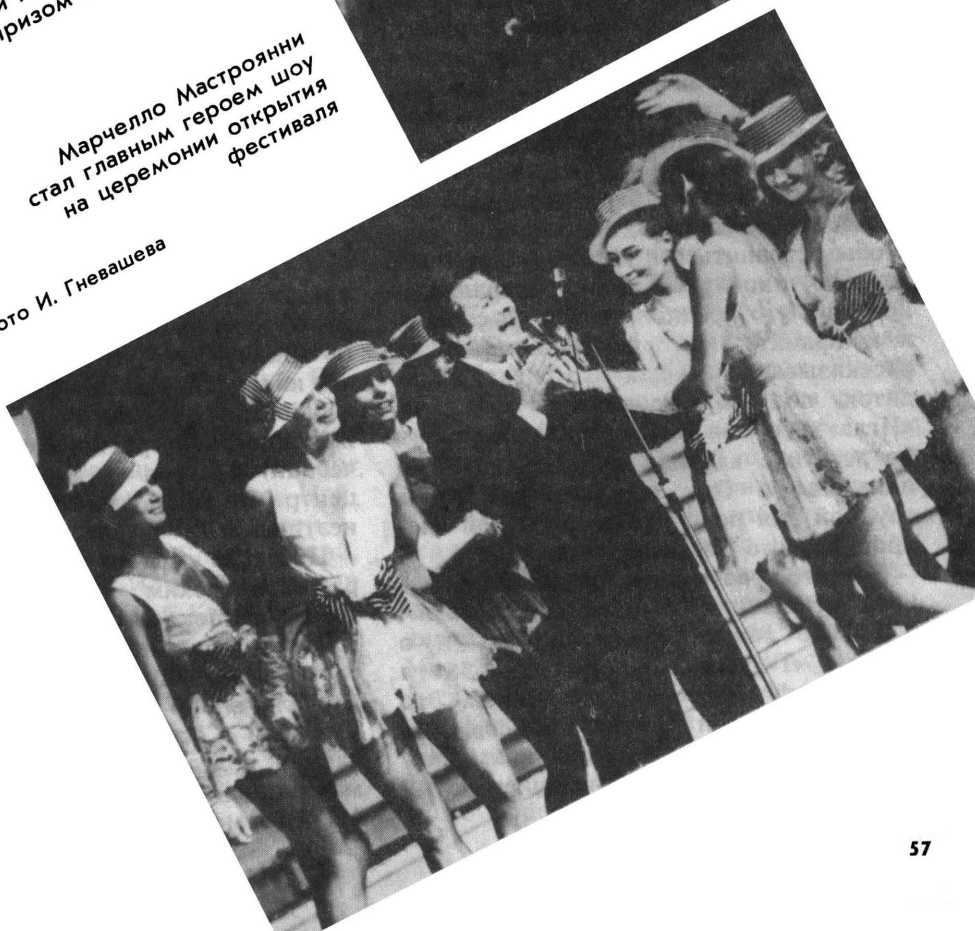
Фото А. Дмитриев

Так выглядела статуя Дюка на Приморском бульваре во время кинофестиваля

Юрий Мамин, победитель конкурса, с призом «Золотой Дюк»

Марчелло Мастроянни стал главным героем шоу на церемонии открытия фестиваля

Фото И. Гневашева



вец». Начинаясь как итало-грузинская комедия про доброго и нелепого толстяка, картина кончается сюрреалистическим гротеском, снятым в американском духе. Это стилистическое противоречие, за которое можно и корить, и хвалить создателей, делает жанр картины трудноопределимым.

Столь же трудно определим по жанру и фильм Марка Захарова «Убить дракона» В сущности это телепередача, но из самых прогрессивных. Картина настолько же уязвима, насколько уязвлять ее не хочется. И зря одна пылкая девушка на одесской пресс-конференции обвинила Захарова в том, что он снял «Покаяние» для бедных. Мы семьдесят лет живем в стране, где нет богатых. Стоит ли этим корить друг друга?

Картины «Господин оформитель» О. Тепцова и «Игла» Р. Нугманова как раз легко определить по жанру. Но от этого они не делаются ближе к профилю фестиваля. И даже напротив. Потому что жанр здесь используется пародийно или чисто условно, остраненно. Так, содержание «Иглы» можно свести к уголовному роману. Но для анализа фильма это даст не больше, чем определение проблематики картины как «молодежной».

Рашид Нугманов берет ситуации откровенно бульварные, пошлые для того, чтобы остраниться и наполнить их иной жизнью, иной реальностью, параллельной той, что предполагается по сюжету и конфликту. Историю наркоманов он рассказывает так, как будто сам находится под наркотическим «кайфом». «Игла» — самая свежая и самая смелая по эстетике картина из тех, что были показаны в Одессе,— является очень трудной для исполнения попыткой внеиронического постмодернизма.

Все это, разумеется, не имеет никакого отношения к профилю «Дюка».

То же самое можно сказать и о фильме «Господин оформитель», хотя он, напротив, переполнен иронией. Это спародированный фильм ужасов. По необъяснимым для меня причинам ужасы стыкуются с пародированием культурных мифологем модерна.

«Господина оформителя» я видел до фестиваля. Картина оставила меня вполне равнодушным, не вызвав ничего, кроме пожатия плеч, никакого особенного раздражения, так же, как фильм Кары «Воры в законе».

Так обстояло дело до Одессы, до морской прогулки на корабле.

Во время морской прогулки вся фестивальная тусовка скучилась на палубе. Телевизионщики наперебой брали интервью у «звезд». Шла перекрестная съемка Центрального и ленинградского телевидения. Мы, не задействованные в игре критики и журналисты, были невольными свидетелями импровизационных признаний. Илья Глазунов, забыв, что он член жюри, распинался в своей любви к фильму «Господин оформитель». И, как эхо, ему вторил... Виктор Цой.

Нет, он не слышал Глазунова. Он говорил о себе и своих. О том одиночестве, которое они испытывают среди всей этой пустой великосветской тусовки. О том, что они здесь не на своем месте и что в чужом пиру похмелье. Что их никто не понимает и они никого не понимают. Что все здесь показанное — это «папино кино», вчерашнее искусство и позавчерашняя жизнь. Единственное исключение — фильм, сделанный для них,— «Господин оформитель», который именно поэтому обошли молчанием. (В скобках замечу, что, конечно же, совсем не поэтому. Под молчанием Цой подразумевал несостоявшуюся пресс-конференцию по фильму. Это объяснялось лишь тем, что никто из создателей, за исключением Авилова, не приехал в Одессу. Поставить же одного актера на сцену под критический обстрел руководитель пресс-центра Борис Берман справедливо счел неэтичным.)

Цоевское «мы» не риторическая фигура. За цоевским «мы» — тысячи, сотни тысяч его поклонников и фанатов. И он говорил от их лица. Впору было слушать, раскрыв рот. Впору было изумиться без предела, впору было слегка ужаснуться. Неужели «Господин оформитель» и есть чаемая, долгожданная альтернатива для миллионов? Неужели эта конфетная обертка может стать символом веры?

Я не меньше Цоя не люблю «папино кино», но объятиям сомнительного «Господина...» всегда предпочту более простодушных «Воров». Они хоть и прикидываются перестроечными, но это так, для форса. Это чтобы стоить на рубль дороже. В сущности, они простые ребята и претендуют лишь на то, чтобы быть проданными.

Причудливая судьба «Господина оформителя» увела нас далеко в сторону. Она отразила одну из тех ситуаций, о которых я писал в начале статьи. Ситуаций, не имеющих прямого отношения к фестивалю. На этом можно было поставить точку и кончить статью. Но точка пока не ставится. Было на «Дюке» еще одно событие и еще одна ситуация. Я имею в виду одесское обращение «К деятелям культуры»[1]. Но прежде чем о нем говорить, необходимо сообщить читателю, кто именно приехал в Одессу.

Документ эмоций, или Почему мы проиграли?

Станислав Говорухин собрал «звезд» первой величины. Здесь были писательские «звезды» — Анатолий Приставкин, Борис Васильев, Фазиль Искандер. Были многочисленные актерские «звезды» — Янковский, Юрский, Абдулов, Державин, Ширвиндт. Были иностранные «звезды» — Марчелло Мастроянни. Были полуиностранные «звезды» — Андрон Михалков-Кончаловский и Никита Михалков. Были рок-звезды. В этом жанре солировал уже упомянутый Виктор Цой. Были сверхзвезды, попавшие в жюри,— Эльдар Рязанов, Никита Богословский, Михаил Жванецкий, Илья Глазунов и сверхсуперзвезда Виталий Коротич. Наконец, была целая армия «звездочек» и старлеток, журналистской массовки и просто статистов — лиц, приятных во всех отношениях. И вся эта праздная, шумная, хорошо одетая, сытая и пьяная толпа целую неделю от зари до зари веселилась на радость одесситам.

Надо сказать, что радость была относительной. Отгороженные железным кордоном от Дворца, кажется, моряков, где воцарился фестивальный ПРОК (профессиональный клуб кинематографистов), одесситы могли лишь издали ловить рассеянную улыбку проходящей мимо «звезды». Оставим нашему телевидению, страдающему припадками ложно понятого демократизма, изображать плохо отрепетированные сцены братания «звезд» с народом на одесском Привозе или у памятника Ришелье. Все это неправда. Но демаркационная линия проходила не только между одесситами и тусовкой, но и по самой тусовке.

В ней выделялись три довольно четкие и мало пересекающиеся группы. К первой — назовем ее условно аристократической — относились только некоторые избранные «звезды». Центром ее был Никита Михалков.

Ко второй группе, напротив, самой многочисленной, относились все писатели и журналисты. Но не только они. Эта группа включала в себя и режиссеров, и драматургов, и актеров, она была демократической и воистину разночинной. Центром ее стала Алла Гербер — постоянный трибун ПРОКа и главная муза его танцплощадки.

Помимо «аристократов» и «демократов» были еще нигилисты. Как и полагается, эта группа состояла из молодежи. Центром нигилистов стал Виктор Цой. Нигилисты с одинаковым равнодушием, с плохо или вовсе не скрываемым презрением относились к обеим группам — и к аристократам, и к демократам. Забегая вперед, скажу, что крайности неожиданно сошлись: ни Цой, ни Михалков не подписали Одесского Обращения. Цой твердо отказался, ничего вроде бы не имея против, а Михалков заметил, что ставит свои подписи только под кредитными карточками. Каковыми бы ни были их истинные мотивы, но сама реакция показательна. Дух и направленность Одесского Обращения исходили, разумеется,

[1] Обращение «К деятелям культуры» опубликовано: «Искусство кино», 1988, № 11; «Советский экран», 1988, № 22; «Театр», 1988, № 11.

от демократов, повторю еще раз, куда более многочисленных.

Меккой демократов были пресс-конференции в ПРОКе. Задуманные как дежурное мероприятие на тридцать минут, как приправа к вечернему варьете, они превратились в главное событие фестиваля прежде всего благодаря блистательным талантам «пресс-конферансье» Бориса Бермана. Зал и сцена соревновались друг с другом в резкости и остроте, страсти накалялись и достигли пика во время вечера Приставкина и Васильева. Тогда и возникла идея написать Обращение к деятелям культуры о дальнейшей судьбе перестройки. Тут же был организован комитет по составлению Обращения, куда вошли герои вечера Приставкин и Васильев, а также Алла Гербер и два секретаря — секретарь Союза кинематографистов Андрей Плахов и секретарь Союза архитекторов Вячеслав Глазычев.

Весь следующий день комитет работал над текстом Обращения. Вечером Анатолий Приставкин прочел Обращение, и зал принял его, как говорят в таких случаях, с большим энтузиазмом. Было решено прочесть завтра Обращение на торжественном закрытии в театре. На этом, мне казалось, дело и кончилось. Но все только начиналось. Утром поползли мрачные слухи. Якобы Обращение с вечера лежит в обкоме и там им страшно недовольны. О чтении в театре не может быть и речи. Кто-то куда-то и зачем-то ездил и кого-то долго уговаривал. Атмосфера таинственности сгущалась с каждым часом. В состоянии крайней нервозности мы явились на закрытие в театр с твердым намерением прочесть наше Обращение. Зал в напряжении ждал. Даже решение жюри уже никого не занимало. Все кричали: «Обращение! Обращение!» Вечер был сорван, но Обращение так и осталось непрочитанным.

Ночью в ПРОКе разразился скандал. Жюри критиков должно было объявить свои призы. Их было два — за лучший и худший фильм. Первый приз доставался «Фонтану», второй — «Ворам в законе». После театра формулировку и адрес второго приза переиграли. Он получил имя Нины Андреевой и вручался тем, кто не дал прочесть Обращение, кто душит гласность в Одессе. Приз — какую-то фаянсовую бабу — вынесли на сцену и там оставили. Это был чисто символический акт. Никто, разумеется, не должен был выходить за сомнительной честью. Но неожиданно встал Станислав Говорухин.

Он признал, что в обкоме действительно остались недовольны Обращением. Но, сказал он, никто никому ничего не запрещал. Не родился еще такой человек в Одессе, который ему, Говорухину, мог что-нибудь запретить. Он сам единолично воспротивился чтению Обращения и настоял на своем как президент фестиваля. Вам уезжать, а нам здесь оставаться и т. д. и т. п.

Речь Говорухина, прямо скажем, не произвела сильного впечатления. Но было в ней одно точное и едкое замечание. Говорухин напомнил, что микрофон несколько раз попадал в зал. Почему никто им не воспользовался? Почему никто не прочел Обращения? И действительно, почему? Ведь Борис Берман, который в театре в последний раз провел импровизированную пресс-конференцию, дал микрофон по очереди троим из пяти членов комитета по написанию Обращения. Одни оправдывались потом, что у них не было с собой текста. А почему, собственно, не было? Другие говорили, что дали слово Говорухину не читать Обращения. А почему, собственно, дали?

Все это бурно обсуждалось по дороге на прием, который состоялся между театром и ночным ПРОКом. Мы шли поникшие, чувствуя себя детьми, которых только что высекли, да к тому же безо всякой причины. Но на приеме все заметно оживились. Стол ломился от закусок и выпивки. И с большим чувством и аппетитом мы заедали и запивали свое либеральное горе. А за всем этим с тихим презрением наблюдал сидевший поодаль Виктор Цой.

●

Все, кто писал о случившемся в Одессе, представляют ситуацию следующим образом: с одной стороны были смелые,

прогрессивные, сплоченные «мы», твердо знающие, чего хотим и за что боремся; с другой — таинственные, злокозненные, всесильные «они», которые в очередной раз нас высекли. Но дело обстояло, к сожалению, не так. Никаких «их» в театре не было. «Они» был мираж. Там находились только мы. И мы сами себе не дали прочесть Обращение. Нас никто не сек. Мы, как та унтер-офицерская вдова, сами себя и высекли.

То, что мы не прочли Обращение в театре,— страшный провал. Но потребность в повторном чтении возникла, на мой взгляд, только после того, как нам захотели заткнуть рот. Тогда стало необходимо читать — не ради Обращения, а ради нас самих, ради нашего достоинства, ради нашего права отвечать за свои слова. Необходимость после «их» запрета очевидна. Но была ли она изначально? Стоило ли накануне принимать подобное решение? Зачем вслед за одним чтением устраивать второе — торжественное? К чему такая помпа? Да полно, место ли политическому Обращению в оперном театре? Это ведь не ария.

Сейчас я пытаюсь разобраться в том, в чем надо было бы разобраться в Одессе: для чего пишутся политические обращения? Тут возможно два варианта. Вариант первый — мы хотим достигнуть определенной цели. Вариант второй — мы хотим заявить себя. Следуя первому варианту, мы пишем политический документ, следуя второму — «документ эмоций» (выражение Майи Туровской по другому поводу). На фестивале популярных жанров в Одессе произошло жанровое скрещение — мы писали политический документ как документ эмоций.

...Я решился на эту статью, убежденный в нескольких простых истинах, которые попробую в заключение столь же просто сформулировать.

Не жанр и не эксперимент, не чистая коммерция и не чистое искусство определяют наш менталитет, а общественность и публицистика. В этом смысле никаких альтернатив для нас не предвидится — ни рижских, ни одесских. Отечественная культура — хотим мы или нет — всегда была связана с общественностью и останется таковой впредь. И даже на фестивале жанровых фильмов мы будем обсуждать внежанровые проблемы в первую очередь и вне всякой очереди.

То, что в Одессе сегодня кинематографические дискуссии вылились в дискуссии политические,— это естественно. Как естественно и то, что Алла Гербер на одной из одесских пресс-конференций задалась мучительным вопросом: «Почему в шестидесятые годы мы проиграли?»

Эпопея с одесским Обращением стала прямым ответом на этот вопрос. Ведь, в сущности, что произошло? Произошла типичная российская история. Собрались вместе честные люди и с самыми честными намерениями хотели сделать честное дело. А вышел конфуз. Потому что честных намерений недостаточно, и самых честных чувств недостаточно, и вообще одних чувств явно недостаточно. Нужна работа — кропотливая, спокойная, целенаправленная черная работа — без лишних жестов, без театральных эмоций, без колокольного звона. Всему свое время. Колокольный звон был необходим. Как же иначе собрать народ на молитву? Но мы звоним, звоним и звоним, когда народ уже собрался. Когда наступил час молитвы.

Поиски жанра

Л. Калгатина

Трещина

«Фонтан» Юрия Мамина понимаешь с полуслова, полунамека, в каждой режиссерской фразе. Так, по крайней мере, кажется. Веселые картинки, многослойные метафоры, мотивы, проходящие сквозь всю картину, уморительные репризы, безобидные шутки и язвительные насмешки — все в этой комедии ясно, все прочитывается без видимых усилий. Потому что шифровки ненавязчивы, как в анекдоте, мотивировки просты, как в злободневном фельетоне. Простота эта и простодушие, однако, куда как обманчивы, и фильм оказывается значительно глубже и серьезней, чем это видится первому взгляду.

...Старый дом, подновляющийся изредка, видимо, косметическим ремонтом «на вкус и цвет» товарищей из жилуправлений, дал трещину. Ветвистая, замысловатая, она неумолимо расползается по капитальной стене, то сужается, то расширяется, то вдруг обманным движением обрывается, ловко проныривает в квартиры, прячется там за развешанными на стенах семейными фотографиями разных лет, хранящими память о жильцах и об истории этого дома, потом убегает под выцветшие обои, снова выползает наружу лукаво-коварным узором и поражает весь дом — всю его хилую конструкцию сверху донизу: с самой крыши, которая вот-вот рухнет, нет... уже рухнула,— и до мрачных, еле-еле освещенных коридоров подвала с его вонючими лужами, кошачьими стаями, ржавыми трубами и отсыревшими стенами, коричнево-желто-голубые подтеки на которых напоминают огромную, местами оборванную географическую карту, скажем, среднерусской возвышенности... Старый дом, как трухлявый пень, прогнил насквозь.

Его не то что латать и ремонтировать, не то что обновлять и перестраивать — его давно пора снести, а жильцов, уже приспособившихся извлекать мало-мальски годящуюся пользу из временных трудностей, переселить, не дожидаясь двухтысячного года, в новый, благоустроенный и, главное, надежный.

Как это сделала, например, героиня фильма Глеба Панфилова «Прошу слова» (1976). Там тоже был дом с трещиной. Режиссер моделировал ситуацию, в которой должна была проявить себя деятельная Елизавета Уварова — председатель исполкома, верный страж советской идеи и неутомимый мечтатель о «голубых городах». Жильцы того дома о трещине даже не узнали. Дело было, сколько помню, в выходные дни, многие разъехались, кто за город, кто по делам, и только в одной квартире гуляла шумная многолюдная свадьба. Поставленная в известность Уварова действовала решительно: никому не сказав о трещине — чтобы не портить праздник, чтобы не сеять преждевременную панику,— отплясывала на свадьбе и от имени народа и городских властей вручала молодоженам шикарный подарок — ключи от новой квартиры, где и предлагала свадьбу догулять. И только потом созвала комиссию — для изучения причин чуть было не случившейся катастрофы.

Грозивший обвалиться дом в «Прошу слова» был лишь мимолетным эпизо-

---

«Фонтан»
Сценарий В. Вардунаса. Постановка Ю. Мамина. Оператор А. Лапшов. Художник Ю. Пугач. Композитор А. Заливалов. Звукооператор Л. Гавриченко. «Ленфильм», 1988.

дом, драматургическим обстоятельством, в котором проверялся общественный и личный темперамент героини. И завершался эпизод, в общем, благополучно. В те годы ведь еще «бытовало мнение», что давший трещину дом и вправду можно быстренько спасти красивым жестом хорошего советского руководителя. Кинематографисты вынуждены были «мнение» учитывать: их благородная и оперативная, пусть даже несколько идеализированная героиня находила выход из сложной критической ситуации. Однако метафора — «аварийный дом» — уже была введена в обиход и прочитывалась.

«Фонтан»

Через несколько лет в «Голубых горах, или Неправдоподобной истории» (1984) Эльдар Шенгелая сделал такой дом единственным и неслучайным местом действия. Точнее, бездействия многочисленных персонажей — сотрудников некоего издательства, активно изображающих видимость общественно полезного труда. Здание время от времени неслабо потряхивало (внизу метростроители прокладывали тоннель). Одни и те же повторяющиеся ситуации, одни и те же ничего не значащие слова производили впечатление остановившегося времени, какого-то заунывного кошмара. Надвигалась катастрофа, а никому до того не было дела. И запущенное здание в конце концов развалилось.

Изысканно соотнеся достоверность, узнаваемость материала и подчеркнуто эксцентрическую манеру его обработки, режиссер создал весьма красноречивый экранный образ общественного периода, который буквально два года спустя стали называть застойным. Этот образ был неутешительным прогнозом-предупреждением.

Сегодня стало отчетливо ясно, что общий дом, доведенный до состояния полнейшего развала,— вполне отечественный сюжет, вполне отечественная история. Об этом говорят вслух, к иносказаниям уже не прибегая.

●

Ту же историю в ее новейшей транскрипции и рассказывают сценарист Владимир Вардунас и режиссер Юрий Мамин, проводя зрителей по всем этажам дома, по его «верхам» и «низам», петляя и толкаясь по кривым, загроможденным домашней утварью коридорам, по многонаселенным квартирам,— сопровождая главного инженера ЖЭУ Лагутина (С. Донцов) и техника-смот-

рителя Митрофанова (В. Михайлов) сначала по следу злополучной трещины, а затем и по всей территории жилищно-эксплуатационного участка, на которой торчит уродливая желтая коробка дома.

Так накапливается информация, наращивается сюжет. Авторы вводят в действие одного за другим всех персонажей, подробно развертывая исходную ситуацию и скрепляя смешные и ужасные, нелепые и достаточно неприглядные картинки убогого, абсурдного, постыдно безнадежного коммунального быта в язвительную и горькую картину нашего современного общежития, нашего парадоксального бытия — столь же понятного и привычного, сколь и необъяснимого до конца — никак, никогда.

Там засорились трубы, а сантехника нет и, видимо, не будет, и грязная, противная тягучая дрянь льется на белье, замоченное в ванне. Там скандалит с домочадцами гордый ветеран, объявивший домашнюю войну предприимчивому зятю, который превратил квартиру в теплицу для тюльпанов. Там собирается общество поклонников почившего самодеятельного стихотворца — агрессивные бородатые мужички прослушивают со скрипящей-шипящей пластинки какую-то абракадабру на частушечный мотив, ломают коленца, распинаются о традициях и скверно ругаются на всех, в чьих действиях так и мечтают усмотреть осквернение памяти любимого поэта. А под самой крышей печальный, не от мира сего беднягакомпозитор сочиняет нечто патетическое и время от времени напяливает на себя самодельные крылья и, похожий на побитую ворону или уставшую музу, или потрепанного ангела, шаркает понуро на чердак, чтобы — для вдохновения — полетать над домами — немощный Икар на привязи, на проволоке, натянутой для подстраховки.

В это время в центре заснеженного двора бьет фонтан горячей воды, на который мало кто обращает внимание (разве что приспособят его для стирки белья) — у каждого свои дела, да и бьет он на территории чужого — соседнего — ЖЭУ, да и материалов для ремонта нет. Как нет их, впрочем, и для ремонта крыши.

И в этой своей экспозиционной части, и позже, по мере нарастания действия и при всех жанровых метаморфозах «Фонтан» внешне выглядит богатой копилкой каламбуров, курьезов и реприз, изобразительных метафор и смешных-печальных ситуаций, объединенных одними действующими лицами и общей темой и — как бусинки одних четок — нанизанных на главную сюжетную линию или, если угодно, разыгранных внутри одного основного — центрального анекдота.

Эта мозаичность, драматургическая дробность при детально разработанном сюжете — от Вардунаса. И «Праздник Нептуна» строился таким же образом, и еще не поставленный сценарий «Чича» («ИК», 1988, № 12) полон коротких, как будто завершенных в себе историй-метафор с емкими и едкими, а порой и прямо публицистическими комментариями-резюме.

Эластичная художественная форма анекдота, этой популярной социологии и современной фольклорной традиции, взята за основу и в «Фонтане». В бестолковую, замешанную на абсурде коммунхозовскую реальность, которая анекдотична сама по себе, Вардунас и Мамин помещают «человека со стороны» — далекого от благ цивилизации (цивилизации?), наивного, благочестивого старика Кербабаева, чьи бескомпромиссность и естественность только лишь ускоряют необратимые реакции распада, замедленно проистекающие в доме с трещиной.

Кербабаев (А. Куттубаев), бывший строитель Каракумского канала, приезжает в город к дочери из пустынных степей, из тех краев, где вода — жизнь, приезжает потому, что воды там больше нет: скорыми на руку пришельцами-бездельниками животворный источник взорван. Потрясенный зрелищем бесхозно льющейся во дворе воды — зрелищем истекающей жизни,— в знак протеста он перекрывает трубу парового отопления. И без того мало приспособленный для жилья дом погружается в холод. Но это ЧП вопреки

здравому смыслу — не привыкать — выдается за новый смелый эксперимент жилуправления — эксперимент по экономии тепла в зимние морозы. Зима, мол, спрашивает строго, как принято теперь изъясняться в соответствующих газетных рубриках.

Это и есть главный сюжетный узел фильма. Остальные эпизоды выполняют как бы роль комментария, вариаций основной темы, подобно тому как развивают тему интермедии в многоголосом музыкальном произведении. Впечатление такое, будто они выстроены в необязательной последовательности и почти любой из них можно безболезненно для всего действия вынуть, заменить близким по смыслу, просто поменять местами с рядом стоящим — общий смысл и логика при этом значительно нарушены не будут: развивающийся по нарастающей сюжет достаточно гибок, и очень точно продуманы опорные эпизоды, содержание которых вынесено в название каждой из глав фильма.

С другой стороны, постоянные персонажи, переходящие из одной короткой истории в другую, общие для всех микросюжетов мотивы и вновь появляющиеся темы складываются в прихотливый драматургический рисунок, который определяет и новые смысловые уровни фильма, вызывает и новые ассоциации. Скажем, одна из первых прозвучавших в «Фонтане» реплик, там, перед источником, у поселения пастухов: «Щ-щас мы вам устроим рай на земле!» — буквально отыгрывается в многовариантных изображениях на экране своего рода «ада в поднебесье» и напрямую связана с финальным «вознесением» Кербабаева, к которому она, кстати, и была обращена. Именно этим сквозным мотивом «рая-ада» объясняются и операторские решения — внутрикадровое движение, часто организованное по вертикали, все спуски-подъемы (на эскалаторе, по лестницам, в лифте...), изломанное ракурсной съемкой пространство многих кадров, в свою очередь насыщенных, исчерченных активным, «неуправляемым» броуновским движением персонажей и статистов — мельтешней, беготней, суетой. А игра пауз и ритмов действия, постепенно ускоряющиеся темпы производят впечатление заводящегося двигателя, и вот уже, как его поршень, заработал лифт: вверх, вниз, снова вверх и — последний, разрешающий все напряжение, рассеивающий морок земного бреда, нашего странного образа жизни, от него освобождающий рывок — взлет...

В то же время в метафорических изображениях многоэтажного дома-об-

«Фонтан».
Митрофанов — В. Михайлов,
Лагутин — С. Донцов

щества и всех его жильцов-сограждан прочитывается и мотив иной вертикали — социальной. Благовоспитанные «отцы города», внимательные сегодня к народу, чуткие до инициатив «снизу». Безработная актриса, беспомощный инженер, ветеран-общественник, покорные пенсионеры, предприимчивые техники, горластые малярши из ЖЭУ, бездельник-электрик... Пьянчужки — живые атланты, за глоток спиртного готовые стоять насмерть под прогнившей крышей. В критический момент эту крышу, в контексте фильма обозначающую, безусловно, социальные «верхи», подпирают-спасают подвернувшимися под руку — здесь же, на пыльном чердаке, хранящимися — позапрошлогодними политическими лозунгами, а после отыскивают где-то для ее ремонта-реставрации миленькие такие, невинные, толь-

ко что выкрашенные грибки из детской песочницы — *красные, с белыми пятнами...*

Это лишь несколько наугад выбранных примеров. Подобного рода ассоциациями прошита вся художественная ткань картины, многослойной и многоликой. Но подвижная система взаимосвязей экранных образов — своеобразная полифоничность фильма определена и еще одним, пожалуй, самым важным структурным принципом: «Фонтан», произведение в семи частях (как отмечено и в титрах), построен по законам музыкальной композиции, композиции имитационного склада — фуги, которая, как известно, основана на многократном проведении темы во всех голосах. Юрий Мамин, музыкант по первому образованию, не отказал себе в возможности и в удовольствии поэкспериментировать в области «гармонии фильма» и в поисках новых жанровых решений.

«Источник. Andante con dolore», «Трещина. Allegretto», «Крыша. Agitato», «Крылья. Burlesco», «Без воды. Patetico», «Во тьме. Poco a poco morendo», «На взлет. Grandioso» — название частей-глав фильма, который, судя по всему, пародирует Симфоническую поэму «К звездам» композитора Шестопалова (А. Заливалов) — во всяком случае, события «Фонтана» можно истолковать и как ироническое сопровождение этого музыкального замысла.

●

В эпизоде, когда бывалый и расторопный Митрофанов в присутствии исполкомовского инструктора объявляет о «новом почине» и соловьем заливается о сэкономленном тепле, происходит первый явно выраженный жанровый переход. От узнаваемых по жизни и фельетонам примет быта, с которыми мы сжились, и привычных коммунальных неурядиц, к которым притерпелись,— из стихии бытовой сатирической комедии фильм, пародируя клоунаду пустопорожних общественных спектаклей, выходит в художественное пространство балаганного зрелища, фарса, а затем, в финале, устремляется в фантасмагорию. От почти документального наблюдения — к социальному памфлету, как это было в совсем уж документальном повествовании — в «Иванькиаде» Владимира Войновича.

В первой совместной работе В. Вардунаса и Ю. Мамина жители деревни Малые Пятки сначала нехотя, а потом с энтузиазмом, с самозабвением участвовали в дурацкой затее — в массовом заплыве «моржей», пришедшемся в плане «культурной работы» на новогодний праздник по прихоти какого-то недоумка — любителя размашистой показухи: и проверять никто из начальства не додумается, и план смотрится красиво, содержательно.

И в «Фонтане» то же: «эксперимент» по экономии тепла в мороз не только не считается изобретательным финтом прохвоста, идиотизмом, профанацией всякого здравого смысла, но и разрастается до размеров эксперимента общегородского, принимается за чистую монету и с благословения большого начальства втягивает в «инициативу» все новых участников. «Прощай теперь, паровое отопление!» — как выразился булгаковский профессор Преображенский в фильме ленинградского же режиссера В. Бортко «Собачье сердце».

Вот уже и собрание в жилуправлении провели, и «за» проголосовали, в том числе и те, кто рвался протестовать. Вот уже и электрик вырубает свет в целях экономии киловатт-часов. И вездесущее острое сегодня, смелое телевидение освещает-освящает «оригинальный почин», тут же походя и с нескрываемым осуждением выставляя напоказ зареванную, измученную безденежьем и безнадежностью безработную актрису, попавшуюся на продаже парниковых тюльпанов (этот телевизионный репортаж из КПЗ — резкий, обжигающий прорыв «Фонтана» в прямую публицистичность — в документированную реальность, которая оказывается еще более страшной, драматичной и абсурдной, чем ее самые изобретательные изображения-трактовки в абсурдистском жанре)...

И дома не новы, и предрассудки стары...

«Это ж надо такое... Ни в сказке

сказать, ни пером описать,— разводит руками все тот же Митрофанов, поглядывая из окна на разогревающихся у ночного костра жителей аварийного дома.— У них же мороз на дворе. Они пляшут. Такой сильный народ...»

Бедные, несчастные люди. Замороченные «экспериментами», уставшие, многотерпеливые. Затихли все. Кто-то завел: «Ой мороз, мороз, не морозь меня...» И кто-то подпевает, кто-то просто

«Фонтан»

слушает. И слышно лишь эту печальную песню и потрескивание костра в зимнем стылом воздухе. Бедные, несчастные люди...

После этой единственной в фильме лирической минуты-паузы «Фонтан», словно вздохнув, отболев печалью и набравшись новой энергии, снова взрывается каскадом шуток. Но Мамин еще раз меняет интонацию, выводя фильм в прямое иносказание, в символику. Переход этот поначалу кажется несколько неожиданным, и не сразу понимаешь, что некоторая мистичность, даже ирреальность происходящего в заключительных сценах была изящно подготовлена предыдущими фрагментами — уже тем, например, эпизодом, когда со свечами и факелами, под песнопения в фонограмме люди спускались по лестничным пролетам куда-то вниз, а в кадре таинственно и завораживающе мерцали огни и расползались жуткие тени-призраки.

В последних главах «Фонтана» Мамин заметно акцентировал и мифологические мотивы, впрочем, вплетая их в действие органично и ненавязчиво. *Холод, мороз* и *мрак* по древним преданиям и мифологиям символизируют зло, несчастье, болезни, нищету — в отличие от *света, блеска* и *тепла*, обозначающих благо, красоту, здоровье и богатство. Действием же *огня* и *воды* от человека прогоняются враждебные ему темные силы. А *звезды* и *луна* — символы нравственной чистоты и духовного света; *луна* — еще и лик светлого божества. Содержание глав «Без воды», «Во тьме» и «На взлет», в особенности всеобщие усилия жильцов аварийного дома разогреть при помощи огня замерзшие трубы и починить электричество — добиться *света* и *тепла* — в таком метафорическом ряду поразительно уместны.

В финале заработавший наконец лифт пробивает шахту и ветхую крышу — и возносит попавшего в него старика Кербабаева — единственного, кто нравственно не вписывается в эту сквер-

ную *фонтаниаду*,— в темное влекущее небо — *к луне, к звездам*.

●

«К звездам», напомню, называется музыкальное сочинение композитора Шестопалова, пытающегося летать между домами.

«Гражданин Шестопалов!.. Вы когда прекратите издевательство над нами? Когда вы, в конце концов, прекратите дурацкие эти ваши полеты? Если вы хотите летать, так летайте вон в другом доме. А наш дом оставьте в покое!.. А если вам надо вдохновение, вы весь из себя такой художник, так вы тогда, вы что вообще, идите на площадь в каком-нибудь парке и там прыгайте себе сколько угодно, а нас, простых людей...» — орет ему видавший виды Митрофанов. И потом, обламывая композитору крылья, с восторгом и дурным огоньком в глазу подводит итог: «Долетался, голубок... Сейчас ты у меня увидишь небо в алмазах... Ты у меня поиграешь на скрипочке! В нашем дворе ты летать не будешь!»

Это киногерои 60-х мечтали о крыльях, о свободном полете. «Крылья» назывался фильм Ларисы Шепитько. «Ле-тю-у-у!..» — удивленно-восторженно кричал мужичонка в «Андрее Рублеве». Летал и других научил Костя Иночкин из «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»... И были в тех счастливых полетах наяву и головокружительные надежды, и благословенное ощущение обретенной свободы...

Шестопалов, киногерой современный,— печальная пародия на героев тех лет. Поэтому так легко и вольно он, похоже, не воспарит. Не сможет. И дело даже не в митрофановых, отсылающих художника полетать над чужими домами. Сама жажда полета, романтический порыв композитора заземлены. Прозаическое, ржаво скрежещущее, грозящее тут же оборваться незамысловатое страховочное приспособление не отпускает, тянет вниз. Оно не столько страховка от падения, сколько гарантия *неполета*. А Шестопалов, сам себе соорудивший эту привязь, все-таки снова и снова ищет вдохновения в выси, но, грузно и торопливо размахивая руками-крыльями, неуклюже скатывается по проволоке под свист и восторженное улюлюканье дворовых мальчишек... И по какой-то не сразу формулируемой ассоциации, беспомощный и обреченный, напоминает ставшего всеобщим посмешищем дряхлого придворного поэта из сказки Фазиля Искандера «Кролики и удавы», который все поет и поет про вольную птицу буревестник, хоть и знает давно, что обещанная королевским руководством цветная капуста — блеф и обман.

Есть в «Фонтане» и другой художник, другая «творческая натура» — очень популярный и преуспевающий театральный режиссер Крылов (вот ведь тоже «окрыленный» персонаж), интервью с которым мелькнет в телевизионной программе в тот самый момент, когда Шестопалов возвращается в свою «мансарду» после очередного «полета». Крылов уверенно рассуждает о необходимости жесткого рабочего режима и излагает свои творческие принципы, согласно которым театр может держаться исключительно на крутой дисциплине и твердой системе управления. На резонный вопрос тележурналистки, знает ли он, что его театр актеры называют камерным, с раздражением и некоторым даже вызовом спрашивает: «В каком смысле?» — «Ну, вероятно,— отвечает она,— от слова «камера».

Этот небольшой фрагмент, вроде бы «периферийный» по отношению к общему сюжету и случайно вклинившийся в действие, на самом деле очень важный обертон картины. Потому, на мой взгляд, что «Фонтан» Юрия Мамина (сыгравшего, кстати, эту крошечную роль Крылова) — фильм о доме-обществе, доме-театре, в котором разыгрываются самые неправдоподобные и самые невероятные сюжеты.

И наш общий дом не спасти от распада, если в нем хоть когда-нибудь еще будет исповедоваться «камерное кредо», если его жильцы будут оставаться безмолвными, безропотными, беспомощными и равнодушными статистами.

Евгений Марголит

О простоте и воровстве

Нечто почти социологическое на тему фильма «Мерзавец»

> Мерзавец поклонился. В руках у него был сверток с конфетами Би-Ба-Бо. Все радостно кругом закричали:
>
> — А, мерзавец, мерзавец!
>
> Папа вынул запонки из манжет. Одна запонка изображала Золя, другая Дрейфуса. У Дрейфуса были усы. Папа сказал задумчиво:
>
> — Исправник, наверное, умер.
>
> Он съел конфету Би-Ба-Бо. Мадам Лунд сказала:
>
> — Рыба у бр. Клуге — тово-с.
>
> *Ю. Н. Тынянов. Из литературных пародий*

Итак, «Азербайджанфильм» намерен показать нам мерзавца. Что ж. Намерение похвальное. Эпоха лукавых иносказаний позади, время гласности — время прямой речи. Давно пора сказать, как предлагал еще Маяковский, «кто сволочь» — страна должна знать своих...

И вот в первых же кадрах фильма, пока некая почтенная пара с традиционно кавказским темпераментом конфискует из квартиры зятя супружеское ложе с самой супругой (поскольку тот, как выясняется, не в состоянии обеспечить ее благополучие), камера мечется по всем углам, заглядывает на кухню, в ванную, под стол в гостиной: где же он, где мерзавец?

А потом в опустевшей квартире медленно раскроются створки шкафа, и мы, наконец, увидим...

Позвольте, вот этот персонаж из трогательной детской сказки — с фигурой Карлсона, в коротких штанишках, при густой бороде и с немыслимо ясным доверчивым взором — это мерзавец?

Этот, который, озираясь пугливо, пробирается на кухню, а оттуда возвращается с игрушечной елочкой в одной руке, с бенгальской свечой в другой — да не возвращается, а выкатывается (это буквально, поскольку на ходу вращает руками, делает «чух-чух-чух» и гудит — играет «в паровоз»), он — мерзавец?

А по телевизору в это время показывают новогодний римский карнавал (действие начинается под Новый год), летит из окон мебель и прочий старый хлам, диктор солидно объясняет, что таким образом многострадальный итальянский пролетариат безуспешно пытается поправить свое тяжелое материальное положение, и тогда герой, кряхтя, взваливает на плечи шкаф, из которого только что появился, и начинает спускаться по лестнице. Раз по телевизору говорят, значит, надо.

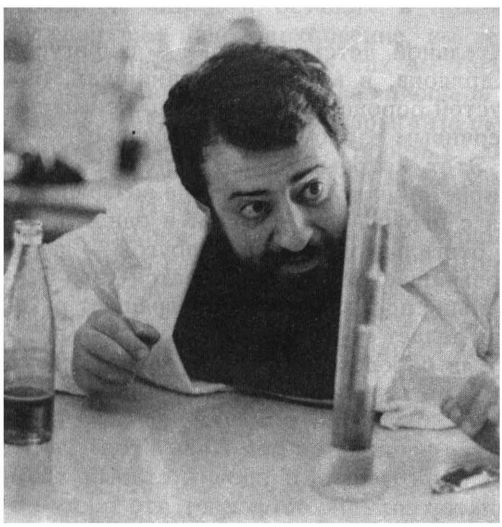
А во дворе зачарованно будет смотреть на пламя, и, когда появится у горящего зеркального шкафа прекрасная, но плачущая блондинка, которая швырнет в костер часики, что он сделает? Он вручит ей бенгальскую свечу, причем взор его нежных миндалевидных глаз будет уже беспредельно счастлив.

Полно, какой же это мерзавец? Это давний наш знакомый — чудак, милый недотепа и увалень, тот самый, что последние десять-пятнадцать лет прочно утвердился на отечественных экранах. В эпоху, отнюдь не страдавшую от избытка прекраснодушного идеализма, он

«Мерзавец»
Сценарий Р. Фаталиева, В. Мустафаева. Постановка В. Мустафаева. Оператор А. Ильховский. Художники Р. Насиров, Н. Гаджиев. Композитор Э. Сабит оглы. Звукооператор А. Асадов. «Азербайджанфильм», 1988.

смотрелся последним оплотом духовности, тешил взор своей очаровательной житейской беспомощностью, согревал душу трогательной верой в зигзаг удачи, иронию судьбы, блондинку за углом...

И покуда одни распределяли производимые (кое-как и не ими) материальные блага по неписаной, но строго соблюдаемой табели о рангах, так приятно было тогда другим сознавать свое бессребреничество как истинную гражданскую доблесть и добродетель.



«Мерзавец».
Хаттам — М. Кикалейшвили

И что характерно — ну положительно все объединились в своих нежных чувствах к этому персонажу: ведь каждому рядом с таким недотепой лестно было ощущать себя житейски умудренным. В деловитых людях он, похоже, рождал приятные чувства, а также мысли о чем-то высоком, идеальном, что, увы, утрачиваешь в повседневных заботах и хлопотах. А может, умиление рождал этой своей наивностью, житейской неприспособленностью, терпеливым несением своего креста. Что ж поделать — ведь «пряников сладких всегда не хватает на всех». Безропотность эта, наверное, трогала деловитых особенно.

Впрочем, как бы то ни было, а главный герой «Мерзавца» прямо-таки экстракт из всех этих трогательных ребячливых чудаков. Про любого из них можно с уверенностью писать: в нем есть что-то детское. Или: в нем много детского. Но не про нашего героя.

Ибо у персонажа, с феерическим блеском сыгранного Мамукой Кикалейшвили, взрослого нет решительно ничего. А детское у него — все. Он живет детскими восторгами (играть «в паровоз» — любимое занятие, и с каким упоением герой ему предается!) и детскими страхами. Спрашивают его в вагоне метро по пути на службу: почему он такой грустный (кстати, врач-психиатр спрашивает, надевая при этом вторую пару очков), а он:

— Метро боюсь. Когда опускаешься под землю, то как будто умираешь. А когда наверх поднимаешься, то будто заново рождаешься... Страшно...

— Зачем ездите, если страшно?

— Нравится.

А спросит у него, допустим, сам товарищ министр автобиографию, что наш герой отвечает?

«Я был маленький, а потом вырос».

Нет, в самом деле, это уже какая-то сверхдетская детскость, что-то вроде масла масляного или экономики, которая должна быть еще и экономной. Чрезмерное что-то. А что чрезмерно, то, как известно, нездоро́во. Некоторая аномалия во всем этом начинает ощущаться.

Детскость, проглядывающая во взрослом человеке, свидетельствует о чистоте души, скажем так.

Полная детскость во взрослом возрасте — это уже патология. Это задержка в развитии. Но не клинику же, в конце концов, намеревались представить нам создатели «Мерзавца»?

И тут вдруг чувствую, что рука не решается поставить ожидаемое, вполне естественное категорическое «нет». Все-таки хоть и обаятельная, но клиника. Метафора социальной патологии. В державе, где номенклатурная, так сказать, зрелость опять же возвращает в детство, кем будет считаться человек 30—50-летний, как не дитятей? А что требуется от дитяти при системе воспитания, через которую все мы прошли? Послушание, послушание и еще раз послушание. И чтоб не совался в дела старших. А самые послушные, бойкие и сообразительные

благодаря перечисленным достоинствам и вырастают в государственных мужей, чему «в истории мы тьму примеров слышим». Так что автобиография типа «Я был маленький, а потом вырос» отнюдь не свидетельствует об уникальности нашего героя, если под ростом подразумеваешь продвижение по социальной лестнице. «Это только его звание было такое, что малолетный... Так значился», — как сказано в «Малолетном Витушишникове» Юрия Тынянова.

Итак, перед нами чудак, выведенный, так сказать, искусственным путем. А именно: посредством обворовывания. Он обворован в своих элементарных социальных правах. Сама его детскость, естественность — патологична, она куда более результат намеренной задержки в развитии, чем следствие черт характера. Катастрофа как раз в том, что характеру так и не дано дозреть в предлагаемых обстоятельствах.

И коль обнаруживается здесь пародия, то не авторам в конечном счете она принадлежит. Если владение секретом комедийного жанра предполагает в первую очередь способность увидеть комическое в окружающей действительности, тем более в такой: официальной, деловитой, серьезной из последних сил, то умение свое авторы безусловно доказали. Тип «социального младенца» (если можно так выразиться по аналогии с «государственным младенцем» Салтыкова-Щедрина), любовно взращиваемый действительностью, и есть ей, родимой, принадлежащая пародия на чудака, как, скажем, пресловутый «простой человек» есть пародия на «естественного человека», что блистательно продемонстрировано в «Маленькой Вере».

И если требуется уточнить, в каком именно жанре сделан «Мерзавец», то самым внятным ответом будет, пожалуй: в жанре эпохи, которая все еще не отпускает нас.

Сверхточный выбор актера — вот что сделало эту картину не просто удачей, а открытием. Именно *сверх*точный, потому что присутствие Мамуки Кикалейшвили в картине оказалось ответом на догадку, судя по фильму, весьма смутно брезжившую в первоначальном замысле. Коррупция, махинации, протекционизм, демагогия, обмен моральной незапятнанности на материальное благополучие и т. д. и т. п.— это все, конечно, характерные приметы пресловутой эпохи застоя. Но что же есть этот самый застой как не искусственная, насильственная (ой, какая насильственная — это мы хорошо помним!) задержка в развитии? И блаженно вдохновенная, с придурковатой хитрецой подмигивающая, естественная во всех своих взаимоисключающих проявлениях физиономия становится уже не просто лицом, а «ликом».

Придурковатым «ликом» эпохи.

Эта эпоха ведет себя, как расшалившийся не в меру ребенок: все время гримасничает, подмигивает, постоянно подражает кому-то (кому же, кому?) из взрослых, разумеется. Но взрослых не видно, вот еще в чем дело. Своим появлением в этом мире герой как бы высвечивает повальную недозрелость общества. Конечно, он охотней всех принимает отовсюду сыплющиеся на него ценные указания, поучения и рекомендации, восторженно подражает жестам окружающих. Как восхитительно учится, например, открывать дверь ногой: загляденье и только! А как поднимает кулак: порядок, мол, ребята, все свои...

Нет, но ведь и правда — все свои. Остальные-то не хуже. В смысле не лучше. Всяк — и стар, и млад — резвится на свой манер, но все одинаково деловито. Причем деловитость тут явно маниакального свойства, недаром психиатр появляется в первых же сценах. То герой на службе деловито пляшет перед своим начальником, то начальник перед ним. То министр непрестанно полощет горло (речи, что ли, говорить готовится?) и сплевывает в изысканнейший сосуд, услужливо подставляемый референтом столь же изысканного, как сосуд, вида. То милиционеры в отделении, более похожем на оранжерейную теплицу, разучивают на народных инструментах блатную песню. То 112-летний ветеран революции непрестанно проводит рейды по проверке наличия у народа (ну, естественно у народа — менее глобальными категориями тут не мыслят) революционной сознательности.

Впрочем, время от времени кто-нибудь из персонажей, встрепенувшись, бросает деловито: «Иди работай». Однако это вовсе не означает, что от того, кому обращено напутствие, ожидают немедленных невиданных трудовых свершений. Тут вообще одно означает что-нибудь другое, и даже элементарное бытовое двуязычие начинает выглядеть метафорой эпохи всевозможных эвфемизмов. Так что «иди работай» означает: ты свободен, гуляй, не мешай. Возделывай свое поле деятельности. «...Поле, Поле, Поле, Поле, Поле Чудес, Поле Чудес...» — ну и так далее.

И при этом все друг другу непрерывно кивают многозначительно, подмигивают — даже писающий малыш, являющийся герою в нежных грезах и запечатленный им на чеканке, которая сыграет в судьбе героя столь роковую роль, станет причиной его возвышения и падения. Даже среда, кажется, подмигивает, все на что-то намекает, так что уже перестаешь понимать: то ли, скажем, громадная буква «М» на улице означает метро, то ли туалет мужской (а с чего бы писающий малыш так подмигивал с унитаза?), то ли напоминает про название картины — дразнится?..

И вообще все это сильно смахивает на детский сад для избалованных и дурно воспитанных детей с нарушенной психикой. Детский сад — снизу доверху. Есть младшие — есть старшие (те, кто вырос, или, вернее, дорос — вышел в «большие люди»). Взрослых же нет как нет. Дорослые тоже сохраняют все младенческие повадки. Один товарищ министр чего стоит — мальчик-с-пальчик, вылитый классный тихоня — троечник и ябеда, имеющий, впрочем, судя по лексикону, кое-какие связи с «испорченными мальчиками». В общем, разновидность «государственного младенца».

Но дети все же чьи? Кому подражают?

Прямого ответа вроде нет, но вот товарищ министр во время беседы с героем поливает розы из подвешенных тут же леек: заботливый садовник, прямо как в «Падении Берлина». А вот вышеупомянутый дедушка-ветеран, поймав прораба, подворовывающего ночью со своей стройки, учиняет ему дознание на месте перед лицом тут же созданной «чрезвычайной тройки». И невесть откуда берется трубка и до боли знакомый акцент: «А что думает по этому поводу товарищ Машаллах?»

Ну да, Отца Народов это дети!

Точнее — того порядка, который полнее всего воплотил в себе культ его неудобозабываемой личности.

Если догадка наша верна, тогда с психикой, ребячливостью этой все ясно — последствия Отцовского воспитания. Не все, однако, ясно с резвостью. Конечно, пелось: «Мы будем петь и смеяться, как дети», но то не пелось, а выражало готовность запеть в любую минуту, но лишь тогда, когда страна прикажет... А так вообще-то по струночке при Отце Народов ходили. Откуда ж теперь такая резвость повальная?

Да потому и повальная, что то было в присутствии его, а теперь, оставленные Отцом Народов, они ведут себя, как и присуще детям, оставшимся без присмотра строгого воспитателя.

Но присутствие яркого образа в сердцах и даже генах ни в чем не сказывается так наглядно, как в поведении детей в его отсутствие. При таком воспитании никем, кроме как детьми, подчиненными, быть они совершенно не в состоянии, взять на себя минимальную ответственность за что-либо абсолютно неспособны. Способность к созиданию такой принцип воспитания, когда послушание почитается за главную гражданскую добродетель, убивает начисто, а вместе с ней и осмысленность действий — оттого что убита способность к выбору позиции. Принцип поведения прост: кто смел — тот и съел. А несъеденное присвоил и распределил среди остальных по степени их нужности. Так что единство общества определяется верой в святость и незыблемость порядка распределения. Так что и наш недотепа тоже свой. Может быть, даже самый свой, ибо в незыблемость принципа верует простодушно и бескорыстно.

Вот, кстати, одна из самых примечательных черт той эпохи: непримиримая к чужим, мыслящим инако, то есть тоже не усвоившим этого принципа воспитания, она неизменно снисходительна и благодушна к своим, в отличие от вре-

мени Отца Народов. Потому, скажем, и заседание «тройки» по делу о прегрешениях неудачливого прораба заканчивается торжественным: «Полностью реабилитирован» (с тем же акцентом). Конечно, почему не понять человека: девять детей, зарплата маленькая, кто из нас не без... и т. д.

Так что все здесь мерзавцы, что ли?

Во всяком случае, один сам признается — конечно, наш герой. «Я мерзавец, я мерзавец!» — кричит он танцуя, а сам завелся, пиджак сбросил, пузцо мохнатенькое из-под рубашки выглядывает, глаза блестят — во дает! Точно — он! Попался, мерзавец!

Вот и студийная аннотация обещает: «Фильм расскажет о человеке, который избрал нечестный путь в жизни и потерпел на этом пути полный крах».

Вроде бы все так и есть по фабуле. Был себе тихий скромный служащий, соблазнился возможностями роскошной жизни через тиражирование заветной чеканки с писающим малышом и стал по всем статьям Мерзавец, что в фильме разнообразно продемонстрировано: старенькому дедушке помогать отказался, и директора-благодетеля подсидел, и возлюбленную свою, по которой до того вздыхал робко, теперь силой на диван завалил, да еще в присутственном месте.

Что ж, видели мы такое. По крайней мере, в кино. Делалось и до «Мерзавца» нечто подобное, в жанре дружеского увещевания: брось, мол, симпатяга, не по тебе это дело, на пряники все равно дефицит... И вообще, кто ж нас, суетных, чистотой тешить будет...

Но чем обстоятельнее живописует фильм падение героя, чем изобретательнее фантазия режиссера, тем явственней начинает фильм рассыпаться, что-то настойчиво сопротивляется в нем обещанной фабуле. Сопротивляется герой, каким играет его Мамука Кикалейшвили.

В том-то и дело, что не *избирал* он, как и любой персонаж в этой картине, путь свой. Не способен он на это. Не перерождался, везде и всюду одинаково инфантильный (теперь скажем так) — меняются предлагаемые обстоятельства, ситуации, а он относится к ним с такой верой, на какую способен либо выдающийся актер, либо ребенок. И интриганство у него на уровне детсадовской логики, и самодурство. Обляпать чернилами из авторучки новенькую белую сорочку своего бывшего начальника перед тем, как повысить его в должности, и смотреть, как он будет реагировать, с живейшим интересом естествоиспытателя и полной уверенностью в своей безнаказанности, в восторге от внезапно свалившегося на него, маленького, такой власти. А коль рухнула карьера, то и мерзавцем себя признает чистосердечно, с энтузиазмом признает. Таково отцовское воспитание; всякая ситуация принимается как *должное*.

> Человек похвален по заслугам,
> Он взорлил, душа его чиста.
> Человек заслуженно разруган
> И, глядишь, свергается с поста,—

как писал некогда (без тени иронии) поэт-лауреат С. В. Смирнов в поэме, за которую Госпремии и был удостоен.

Вот что открыла картина — не было в этой истории мерзавца. И чудака не было. Подлинный чудак, как и подлинный мерзавец-злодей,— какая-никакая, но позиция. А выбор позиции предполагает как минимум наличие личности. Однако как же этой личности было явиться, если общество от нее бдительно оберегали? Несть ни чудака, ни мерзавца — есть ситуации, с которыми гражданам должно полностью совпадать: должности. Так что деление тут гораздо проще: «ты начальник — я дурак, я начальник — ты дурак».

Мы небескорыстно льстим себе, выискивая в прошлом роковых злодеев на манер говорухинского героя из «Ассы». Не потому ли упоенно расписываем кошмары во владениях пресловутого Адылова: шутка ли, сам подземную тюрьму для неугодных возвел! Ну и что, что возвел,— значит, возможности были. Тут без демонизма преспокойно обойтись можно — позволяла бы должность! У него должность позволяла, а у нас возражать не позволяла — вот и весь сказ, и это самое постыдное, самое оскорбительное, отчего видно, и прячемся в истории о демонических злодеях: все-таки косвенно их масштабы и нас возвыша-

ют... Нет, проще все, а потому и печальнее...

Вся печаль «Мерзавца» — от Мамуки Кикалейшвили. Заслуга открытия в картине принадлежит прежде всего ему. Потому открытие тут почти нечаянное; трудно представить, какой вышла бы картина, не снимись он в главной роли. Сценарий сработан по жесткой схеме: «по нечестному пути пошел — получай полный крах». Чувствуется рука опытного Р. Фаталиева. Вопрос о перспективах движения по честному пути деликатно обойден, как обходили его десятки предшественников, рассказывающих нам назидательные сказки, мораль которых, в общем, гоголевская: «не по чину берешь».

Режиссура Вагифа Мустафаева — это еще и прищур внимательный в зал: при всей жанрово безупречной химеричности (по крайней мере, в первой половине фильма) среда абсолютно узнаваема. Собственно, даже не среду, а свой взгляд на нее мы узнаем — сами так глядим, особенно со службы возвращаясь.

Но взгляд такой печальный, скорбный даже (от стыда за всех?), что вспыхивает на мгновение за вдохновенными рожами, которые то и дело строит персонаж, взгляд, напоминающий то ли щедринский Стыд, то ли зощенковское: «Что же мы это, дорогие товарищи, делаем?» — этот взгляд здесь принадлежит актеру — Мамуке Кикалейшвили.

И вспоминается притча о кровавом диктаторе и безвольном его, бессильном дитяти, и актер, сыгравший обоих: тот же взгляд посреди жуткого этого бесовского хоровода — взгляд Автандила Махарадзе в «Покаянии». Взгляд от автора из-за карнавальной маски, зрелый и мудрый. Не разоблачительный азарт — стыд здесь свидетельство зрелости.

Может быть, путь к покаянию подсказывает нам актер? Чем комедийная форма не подходит? Устроить всеобщий карнавал, грандиозный праздник Дураков, только на сей раз уже не в качестве официальной политики, а отдавая себе наконец отчет в смеховой природе, так сказать, этого жанра, чтобы увидеть себя со стороны тем самым взглядом, о котором идет речь.

Есть в нынешнем кино нашем эта заявка на карнавал — в «Покаянии» том же самом, и в «Маленькой Вере», и в комедии есть — возьмите Мамина. И в «Мерзавце» есть — недаром же в первых кадрах он появляется (хоть и римский, хоть и по телевизору — а все же карнавал). Но за исключением актера на карнавал картина не тянет — это скорее злой и остроумный анекдот. Последние два десятилетия мы привыкли идти в комедии от анекдота, или точнее: вынуждены были идти от анекдота. А анекдот в каком-то смысле тоже карнавал, но, выражаясь по-научному, редуцированный. То бишь: урезанный, недозрелый, так сказать, карнавал исподтишка. Что-то вроде бунта героя «Мерзавца» — расшвырял в ярости пустую тару из-под безалкогольных напитков, потом обнаружил выкатившуюся бутылку и аккуратно поставил в ячейку. Что поделать — такое время было.

Но зачем же и сегодня мы продолжаем рассказывать то, что некогда предназначалось для сообщения на ухо и «с некоторым понижением голоса», только выкрикивая это с энтузиазмом? Форма анекдота для того не приспособлена, она разваливается, но мы не замечаем, знай себе шумим про них, про мерзавцев — благо ситуация позволяет.

И ведь знаем, в общем-то, или догадываемся хотя бы, что не в мерзавцах, единожды или многажды солгавших или забывших мелодию для флейты, суть, и не о том бы речь вести, но то ли комплекс детей, вырвавшихся из-под присмотра, то ли общий порыв действует, а все тянет выкрикнуть перво-наперво то, за что вчера давали по губам, рукам и прочим чувствительным местам. Да только те, кого все это из себя выводило, сегодня по большей части в нас самих остались. Как память. Вот на нас самих бы весь этот энтузиазм, азарт и направить. Тем более, что карнавальный смех и есть смех, направленный на себя.

Но для этого вырасти нужно. Повзрослеть.

Марина Дроздова

Денди периода постпанк, или «Прощай, Америка, о...»

"Goodbye, Америка, о,
Где не был никогда я...
Мне стали слишком малы
твои тертые джинсы,
Нас так долго учили любить
твои запретные плоды...» —

строчки этого шлягера рок-группы «Наутилус Помпилиус» кажутся подчас мистическими: они явно случайны, как строчки любого шлягера, но в них поймано настолько сложно уловимое ощущение поколения, части поколения... известной части известного поколения. Представители этой части в годы, официально предоставленные жизнью для иллюзий, — юношеские (плюс-минус несколько лет в зависимости от скорости развития),— носили джинсы, которые изнашивались в никуда или переделывались в шорты, читали самиздатовскую литературу, слушали Элтона Джона и иже с ним («Битлз» вместо Библии, слушай с любой строчки, с любого конца), «Голос Америки» из Вашингтона и проч., проч., проч.; где-то была Калифорния, где уже опадали лепестки с «детей цветов», а у нас расцветало пышным цветом... известно что. Жизнь шла параллельно реальности. В 1980 году, накануне Олимпиады всех склонных к нелояльности на время спортивного праздника взяли под контроль — кого более усиленный, кого менее — и примерно в то время (плюс-минус) пора уже было прощаться с дорогой, вымощенной «желтым кирпичом» Элтона Джона. «Прощай, Америка, о» — в сущности наш ответ Элтону Джону и романтизму ирреальной жизни, параллельной «Спокойной ночи, малыши» и программе «Время». Спел Б. Гребенщиков:

Скоро кончится век, удивительный век,
Ты, наверное, спишь, или нет?
Там сегодня прием, там сегодня приют,
Но едва ли нас ждут в тех гостях...

К чести поколения, оно существовало на тонком острие между романтикой безысходности и безысходным романтизмом, будучи даже ближе к последнему. До поры. Из настроения прощания с этим чудным, как всякий романтизм, романтизмом вышел фильм «Игла».

Именно это и придает легкую сентиментальность интонации, которая витает в фильме. Продолжение ее — в мелодраматической структуре сюжета. Впрочем, это скорее слабый оттиск традиционной мелодраматической схемы. Сюжетная модель погружена в пространство фильма, аквариумную (Гребенщиков тут ни при чем), прозрачную среду. Действие, происходящее в этой среде, англичане определили бы формой continious. Именно эта форма диктует поведение героев, краски, манеры, ритм, пластику, внутреннюю и внешнюю. А мелодрама только

«Игла»
Сценарий А. Баранова, Б. Килибаева. Постановка Р. Нугманова. Оператор М. Нугманов. Художник М. Мусин. Композитор и автор песен В. Цой. Звукооператор А. Влазнев. «Казахфильм», 1988.

для того, чтобы задать траекторию движения персонажей. Они как бы вступают на мелодраматическую подножку — так можно от нечего делать ступить на ржавую, вытертую железяку карусели (во дворе своего дома). И сама мелодраматическая структура с некоей расслабленностью, неким «пофигизмом» поворачивается вокруг своей оси, как, скажем, делает это манекенщица на площадке — если уж браться за сравнения. И в целом персонажи настроены сомнамбулически.

«Игла»

Несмотря на внешнюю расторопность и дендизм главного героя, Моро. Денди периода постпанк и одновременно рыцарь без страха и упрека в исполнении известного рок-музыканта В. Цоя.

Небольшое отступление. В чем выражается стиль постпанк — «там» и на нашей почве? Хиппизм, предшествовавший панкдвижению, пропагандировал эстетику естественности. Панк изначально построен на жесткой игре, использующей вполне определенную знаковую выразительность («готического» ужаса и черного юмора). И если панк — игра с конкретными правилами, то культура постпанк выражает себя в игре во что угодно. Хиппстерское движение у нас не могло быть лишено момента наигрыша — как вы понимаете, естественность в Калифорнии и в московских или ленинградских коммуналках имеет разную подоплеку. Панк у нас мог развернуться много позже, чем там, когда серьезно «полевела» общая ситуация. Зато стиль постпанк органичнейшим образом вместился в самосознание поколения. На смену «философии естественности» пришла «философия имиджа».

Дендизм, некогда сугубо аристократическая позиция, внедрился в массы. В большой «тусовке» кто не денди? Теперь вызов бросает тот, кто его не бросает. Таким образом, слово «денди» как нельзя более подходит для определения типажа главного героя. Это помимо того, что оно фонетически и графически буквально портретирует живой образ героя (а возможно, и исполнителя).

Итак, денди периода постпанк. Приехав в родной город по своим тусовочным делам, он заодно, не корысти ради, предпринимает попытки «снять с иглы» свою возлюбленную Дину (М. Смирнова), в конечном счете безуспешно. Впрочем, любовь их в далеком прошлом — Past Perfect. Осталась благодарность друг к другу.

Традиционная мелодрама, как известно, кладезь эмоций. А в мире «Иглы» эмоции все время ускользают. И из от-

ношений между Им и Ею, мужчиной и женщиной. И из «разборок» Моро с его знакомым по имени Спартак, который должен вернуть герою долг — за этим Моро, собственно, и приехал. И из истерик в стиле соцарт, которые «на счет раз» устраивает Спартак. И из столкновения Цоя с виновником увлечения Дины наркотиками. Эмоция, живые чувства «убегают, убегают, убегают», как Белый Кролик в «Алисе...» В разные стороны. Остаются тени слов, или ерничанье, или карточные домики из букв — все это очень в стиле холодноватой игривости постпанкизма, здесь — слегка подуставшего выверта. В то же время создается впечатление, что наш герой по эмоциональному состоянию все время оказывается на кадр, на полкадра впереди происходящего; на такт, полтакта. И в финале, после удара ножом, он не остается лежать в луже крови, а уходит, оставив за собой все это... «пост»-любимую, «пост»-компаньонов, «пост»-врагов. Уходит далее по своим делам. Куда? В сторону Америки, где он когда-то не будет? (Но даже, если она существует, в географической ли реальности ее притягательная сила?)

Другой вариант дендизма представляет Спартак, блистательно сыгранный А. Башировым. Как определить социальный статус этого персонажа? Его появление на экране вносит интонацию соцарта — столь модную сегодня у представителей того же постпанкизма манеру выражать свое мировоззрение и отношение к порядкам. В макси- и мини-истериках, устраиваемых Спартаком (как только его призывают к какому-нибудь ответу), он с немалой долей виртуозности («он» и актер) пародирует социальные и идеологические «догоны». На хладнокровной ноте — что еще более очищает тональность звучания его «выходов». Если рассматривать внутреннее соотношение образов, созданных Цоем и Башировым, внутриструктурное, то становится ясно, что Спартак доигрывает то, во что уже давненько скучно играть Моро. Да и не к лицу ему, супермену, рыцарю, в сущности, поэту Себя. Спартак тоже не прозаик. Но если тот — поэт, то этот — гэгмен.

Скажем, Артур Юсупович, врач, посадивший Дину на иглу, сыгранный П. Мамоновым, солистом рок-группы «Звуки Му»,— этот у Себя в должности писаря и выводит свой злодейский имидж старательно, каллиграфически; то и дело, как говорится, увлажняя кончик пера языком. Впрочем, он как раз фигура полностью придуманная — персонаж из той самой мелодрамы. А сама Дина, будучи жертвой, похожа на снятый грим, на краски без холста, и в этом тоже ее позиция (или поза).

Социальная этимология неоденди слегка прояснилась. Что же касается культурологической, то круг персонажей — это силуэты из рок-текстов минувшего десятилетия, советских да и зарубежных. Частью из А. Макаревича и Б. Гребенщикова — поначалу лирических, позже меланхоличных «всепофигистов»; частью, причем большей, герой Цоя — процентов на семьдесят из текстов «новой волны» нашего рока: групп «Кино», «ДДТ», «Бригады С», того же «Наутилуса Помпилиуса», любящих играть в «очень злых молодых людей», которые «одним ударным инструментом пробьют все стены в мире», стены людей, «скованных одной цепью, связанных одной целью... держащих равнение, даже целуясь». Впрочем, эта злость — в ней, несомненно, немалый позитивный заряд — вряд ли нечто большее, чем очередная позиция дендизма, модная или, назовем ее, своевременная. В фильме эта злость как бы в Present Perfect: она есть, но сейчас не до нее, возможно, она осталась в городе, откуда явился Моро. Но он уже поддался азарту игры в Себя. Вот он «прикинулся» на романтического неорыцаря. А кем ему взбредет в голову встать (восстать) из крови — это вопрос. Может быть, и неоякобинцем, «панмонголистом» («хоть имя дико...», но им «... ласкает слух оно») — каким часто предстает на сцене сам Цой,— однако это будет уже другой фильм.

Врезанный лезвием своих узких глаз, «раскосых и жадных», в расслабленное пространство, где всё всех достало давно-давно, уж и расслабились, Цой, возможно, должен был искромсать его, этот заданный мир?

...Толпа заглатывала тексты в чаду подпольных и полуподпольных концертов (ныне вкушает официально) или на задымленных кухнях разных квартир. Когда сочетания букв и звуков опрокидываются в массовое сознание молодежной поп-аудитории, романтичные они или нет, они приобретают «попсовый» оттенок («попсовый» — вдруг возникшее определение, которое значит примерно следующее: оперативно модный и в общем-то пошловатый в своей мобильной «отзывчивости»). Личностное, а ля духовное уходит в дым, как-то забывается в радости угара, в общем настроении остаются попсовые силуэты, они удобны для клиширования, их можно как угодно тасовать. А многие тексты последней «новой волны» изначально настроены или «прикалываются» на попсовость. Ею тронуты и образы персонажей «Иглы». И поэтому при желании фильм можно смотреть как своеобразный комикс.

Который, кстати, просится быть названным экзистенциальным. Получается — «экзистенциальный комикс». (Вот до чего можно дойти «в поисках жанра».) Эдакий осовремененный «Посторонний» Камю, представленный в формах, органичных для другого времени, разыгранный в рамках иных культурных знаков. Разговор идет не о сюжетном сходстве — его нет. А о типе главных героев — «посторонних». В программном произведении экзистенциализма был создан эффект отчуждения читателя, осязаемого равнодушия, с которым он оставлял страницы. Аналогично — в картине: сомнамбуличность героев «Иглы», о которой уже говорилось, вызывает те же ощущения. Собственно, все персонажи — посторонние друг другу люди. И мелодрама-то нужна для того, чтобы столкнуть их (на этот жанр в жизни человек более всего падок).

Те, кто ищет аналогии в истории кино, вспомнили фильм Жана Люка Годара «На последнем дыхании». Герои Годара и Камю «случайно» убивали случайных людей. И отсутствие «достоевсковских» переживаний, болезненное невозникновение оных подчеркивало степень их отчуждения в мире людей. Герой Цоя — не убийца, а даже наоборот. Но рыцарство его именно на уровне случайности, походя. Сам он — со своими мыслями, делами и «разборками» — остается вне внешней канвы своего поведения. Посторонний. Психологическая канва та же, но вместо пляжа у Камю, акварельной площади Согласия в Париже у Годара, здесь кривое пересыхающее Аральское море и ворох осенних листьев в зоопарке заштатного города, затерянного в пределах.

Впрочем, последнее размышление о жанре, естественно, должно восприниматься с установкой на настроение. Чистота жанра утеряна безвозвратно. (Но это в скобках.)

Итак, все спиной друг к другу. Все по своим делам. Фильм напоминает «стоп-кадр». Никто так и не отклонился от своей, заданной собой траектории. Герой прошел мимо. Песенка («Goodbye, Америка, о») уже спета, включая слова, обращенные к мифической стране: «возьми банджо, сыграй мне на прощанье». И этот миг застыл для живущих в мире «Иглы». Застыл как five o'clock в известном «безумном чаепитии». Но там свои законы опрокинутого пространства. Здесь же оно — пространство — вдруг выглядит загипсованным. «Аквариумная» внутренняя среда в какой-то момент, почувствовав преграду, останавливается в своем движении, теряя живое дыхание, переходит на искусственное. Затеянная и сконструированная жанровая схема выполнила при ней в результате только функции равнодушного жандарма.

От этой загипсованности фильм, на мой взгляд, проигрывает. Драматургическая невысчитанность (не абсолютная, поскольку в какой-то степени она, несомненно, присутствует) скрывается, я думаю, в том, что недоиграна игра с жанром, в которую вписался автор. Она элегантна, необыкновенно приятна для эстетических чувств — если сыграна отлично, но требует серьезного профессионализма, помимо истинного дарования — последним режиссер несомненно наделен. Что касается первого — «некий» недостаток отнесем к молодости постановщика.

Елена Стишова

Другая жизнь

Главное ценностное впечатление от фильма Рашида Нугманова: на экране не игра, не «попытка» внеиронического постмодернизма», как изысканно сформулировал А. Тимофеевский (см. с. 58), а новая духовная реальность. Не сымитированная, как в «Ассе», а нерукотворная. Не плод мастерства, а состояние души художника.

В нее-то, в эту духовную реальность, я и всматривалась не просто с любопытством, а с острым желанием породниться с ней. Но из моих усилий почти ничего не вышло — я чувствовала себя чужой, не вписывалась в контекст и если могла с кем-то идентифицироваться, то разве что с теткой-проводницей, мелькнувшей в первом эпизоде как знак вульгарного социума, из которого давно выпали герои «Иглы».

Но в чем же новизна?

Материал уже не нов. За минувший год в каких только ракурсах не возникали на экране молодые аутсайдеры и их купель и прибежище — подвал, подпол, котельная. Сюжет — откровенная условность, способ скрепить эпизоды, придать поэтике состояний характер повествования.

Новизна в том, *как* рассказан сюжет. И в том, *как* относится автор-рассказчик к материалу. В способе чувствовать и в манере говорить. В лексике и в синтаксисе.

Мы имеем дело с поэтикой, принципиально неаналитичной и безоценочной. Ни автор, ни персонажи не испытывают потребности «учить жить», расставлять баллы за поведение, высказываться, исповедоваться и резать правду-матку в глаза. Тут все закрыты. Временами мне казалось, что герои и говорят, и мыслят на незнакомом мне языке. Единственный любитель поговорить и повыяснять отношения — это неврастеник Спартак, пародирующий поведенческий стиль старших поколений. Имя тоже спародировано. Раб, воображающий себя вождем, суперменом. Свой коронный монолог несостоявшийся гладиатор выкрикивает на арене заброшенного театра зверей, в окружении пустых вольеров.

Кто настоящий супермен — без видимых усилий, без позы и без понта,— так это Моро, главный герой, тот, которого играет рок-звезда Виктор Цой.

Моро мало говорит — он ходит и смотрит. И этого достаточно, чтобы зрители не оторвали от него взгляда. В его пластике есть нечто неотразимо властное — сродни разве что породистому хищнику из мира животных, разумеется,— ягуару или тигру. Во всем облике — огромная сосредоточенность. Он — как сжатая пружина, не дай бог если сорвется. Зашибет. Коротким, почти незаметным и совершенно бесстрастным выпадом черный юноша в черном расправляется с каждым, в чью дурацкую голову взбредет попугать его. Запросто он «делает» местных мафиози, похваляющихся борцовской статью и бычьими мышцами. Так же молча и элегантно расправится он с врачом, который Дину «посадил на иглу»...

Пишу и думаю: адекватно ли мое восприятие фильма? Ведь на экране действительность, мне, строго говоря, незнакомая. Мы ведь пусть и не по своей воле, но долгое время жили в параллельных мирах — мое поколение и аутсайдеры из племени Моро. И если они были у нас где-то в зазеркалье, то ведь и мы у них — тоже! Даром, что ли, в «Игле»

нет ни одного персонажа, который представлял бы иное поколение и другое сознание. Врач-искуситель — он старше Моро, но тоже не из тех, кого пародирует Спартак. Ну, а бессловесный старик в эпизоде поездки за город — он персонаж фона, он не в счет, его лица не припомнить. Это в фильме, где очень многое строится на физиогномике. Тут лица — маски, лица — идеи. Есть еще, правда, старушка, злобное существо, заруки мафии. Помните в больнице типа с перевязанным лицом на каталке, только отверстия для глаз оставлены? Наверняка какой-нибудь пахан прятался под бинтами. Нет, что ни говорите, а Моро — герой. По моему старомодному разумению. На метаязыке субкультуры, которым лихо владеет М. Дроздова, он называется «денди». Красиво. Но понятно только для посвященных. Для тех, кто знает «фенечный» язык субкуль-

«Игла».
Моро — В. Цой,
Дина — М. Смирнова

хлопнувшая дверь перед носом Моро. То ли бабка, то ли соседка Спартака. А вообще-то это мир без отцов и дедов, они тут, видимо, ни к чему. Нечаянность? Не думаю. Скорее знак. Знак отчуждения, отпадения от традиционных связей. Семейных, родственных в том числе. Коллега М. Дроздова сравнивает фильм и его героя с «Посторонним» Камю. Режиссер наследует метод бесстрастно-объективистского описания персонажей и событий, поэтику экзистенциального протокола. Но уж если говорить о героях, то они, на мой взгляд, полярны. Посторонний болен скорбным бесчувствием. Чего не скажешь о Моро. Просто он держит свои чувства при себе. Но скрытый огонь — все равно огонь. И потом Моро пробует — и очень активно — спасти Дину. Он дает отпор совратителю. И погибает от

туры. Я же пробую обойтись «великим и могучим». Заодно испытаю его пригодность для анализа картины, выросшей из новейшей мифологии — субкультурной.

Чувствуете, куда художественный процесс движется? Метапоэзия уже есть. «Игла» — опыт метакино, вполне удавшийся. А молодой критик М. Дроздова представила не менее удавшийся опыт метакритики. Эдак, глядишь, скоро будем переводить с русского на русский. Коллеги с хорошим слухом уже украшают свои опусы словечками из молодежного сленга. Облик языка меняется. И стремительно. Целые пласты лексики, еще вчера звучащие, живые, сегодня режут слух риторикой и архаичностью. Дело даже не в словах. Вернее, не только в словах. Стиль эпохи — вот что меняется прямо на глазах у изумлен-

ной публики. Тотальный стиль, которому десятилетиями вменялось отражать всю нашу жизнь снизу доверху, изнутри и снаружи, сегодня сдан в архив и годен разве только на то, чтобы быть объектом пародии. Новый стиль выстрадывает себя. Конечно же, в муках. Невидимые миру слезы отольются, в конце концов, во вновь обретенные ценности. И тогда мы снова будем понятны друг другу, мы заговорим на универсальном языке — языке вечных нравственных ценностей.

Ведь в «Игле» приоритетны как раз они — вечные ценности. Программные, на мой взгляд, эпизоды — те, где фильм определяет себя по отношению к универсальным категориям бытия.

Поняв, что Дину надо спасать, Моро увозит ее из города на природу. Природа оказывается едва ли не лунным ландшафтом — буроватой бугристой полупустыней с выгоревшей мертвой травой. Треснувшая, словно больная кожа, земля, обезумевшее от собственной температуры светило, мячики перекати-поле... Чем не сюрреалистический пейзаж? В рамке кадра его хоть на стенку вешай. Между тем пейзаж вполне реалистический. Снят на натуре. Как и эпизод прогулки героев на берег моря. Там, где веками плескались синие воды, умирает проржавелый корабль, вросший грудью в песок.

Жизнь выбита из векового русла. Поколения советских людей положили за это животы свои в святой вере в лучшее будущее. А молодая и красивая Дина хоть и стреляет в цель, как героиня Инны Чуриковой в фильме «Прошу слова», но без иглы не может. Это ее способ ухода, отключки. Болезнь природы, болезнь героини, болезнь самой жизни... Режиссер сталкивает причины и следствия в одном эпизоде, пользуясь самыми аскетичными средствами. Дина — бьется в судорогах наркотической «ломки» на полу глинобитной хижины. И нет ни надрыва, ни страсти. Это жизнь после трагедии. И трагедия, похоже, произошла не с ними и не в их время — до того, как они появились на свет.

М. Дроздова говорит об этом эпизоде вскользь. Может, потому, что метаязык здесь беспомощен?

Существует точка зрения, будто в недрах субкультуры созрел некий абсолют, который «проглотит» все культурные пласты и даст импульс культуре будущего. Но код развития культурного процесса иной. Субкультура интегрируется в него. И как бы ни был извилист путь культуры, рано или поздно она выруливает на круги своя, все расставляя по своим местам. Вряд ли неподражаемый «Мочалкин блюз» определит характер культуры будущего — скорей всего, он останется знаком времени. Так же, как стал им, к примеру, «Синий платочек».

Поиски жанра

Наталья Иванова

Охота на табу

На международной встрече творческой интеллигенции в Копенгагене в марте 1988 года Василий Аксенов с некоторой бравадой сказал, что наша культура, по его мнению, переживает замечательный период: от «социалистической казармы» мы уже ушли, а к «капиталистическому базару» не пришли. За абсолютную точность слов не ручаюсь, но их смысл был именно таков.

Мы с воодушевлением и энтузиазмом приветствовали идею перевода книгоиздательств, кинематографа, театра на хозрасчет. Упивались мыслью об относительной — хотя бы относительной! — самостоятельности. И как-то забыли подумать о другой стороне медали — о коммерциализации искусства, естественно сопровождающей его «самостоятельность».

У них там, на Диком Западе, в Вашингтоне да на Голливудщине, есть миллиардеры, которым то ли некуда девать деньги, то ли не хочется платить налоги. И еще — хочется слыть покровителем искусств. Поэтому они предоставляют средства для развития некоммерческого искусства. И оно — худо ли, бедно — развивается.

В родных же палестинах о миллиардерах-меценатах пока не слышно, поэтому в роли такого «мецената» должно выступать общество. А пока этого нет, все идет четко: хозрасчет так хозрасчет. О последствиях идеи тотальной самоокупаемости мы пока не задумываемся. А зря.

Я много думала об этой проблеме в связи с проблемами публикаций в Москве писателей из республик. Не так уж весело раскупаются книги — вне зависимости от качества; если перейдем на коммерческую основу — вообще издавать прекратим. Нет спроса, и все тут. А поддержкой «малых» литератур, вниманием к ним пусть отличается... ну, уж не знаю, кто тогда рискнет. Ежели только какое западное издательство. Кстати, для них яркая национальная специфика — плюс, а не минус, как для нашего воспитанного в духе интернационализма читателя.

Пока что мы находимся в начальной стадии «рынка». Довольно специфической — в силу естественной его неблагоустроенности. И здесь вам, зрителю, как глупенькой Саломее, вынесут сегодня на блюде что угодно, хоть голову Иоанна Крестителя.

Хочешь тридцать седьмой год — будет тебе почти тридцать седьмой. Хочешь «красивую жизнь» — будет красивая жизнь. Газеты наперебой сообщают об отечественных мафиози — будут тебе и отечественные мафиози, тем более что «лев», как нам наконец объявили посредством «Литгазеты», уже «прыгнул».

Когда в отстреле львов участвует средней руки профессионал-сценарист — не жалко.

Но когда в первооснове — проза, да и отличная,— возникает довольно мучительное чувство, что все взяли да и «отредактировали». Адаптировали. Только не в старом, «застойном» стиле, а в новом. В расчете на привлечение свежего, «коммерциализированного» зрителя.

«Воры в законе» (по мотивам рассказов Фазиля Искандера)
Сценарий и постановка Ю. Кары. Оператор В. Семеновых. Художник А. Кочуров. Звукооператор В. Вольский. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1988.

Проза Фазиля Искандера вроде бы проста для восприятия и интерпретации. Но попробуйте ее внятно проанализировать! Задача очень и очень нелегкая — сама пыталась (и продолжаю). Проза эта словно ускользает, протекает между пальцами аналитика. Вроде бы ясный, отчетливый сюжет — вспомним «Созвездие Козлотура», с которого и прочно утвердился в сознании читателя Искандер,— но осмельтесь свести его к сатире на хрущевские нововведения в области сельского хозяйства — ткань потускнеет, померкнет, игра лирики и смеха исчезнет.

В рассказах, по мотивам которых снята картина «Воры в законе», знаменитый смех Искандера неожиданно стал качественно другим, обрел мрачные оттенки. «Чегемская Кармен» и «Бармен Адгур», опубликованные в «Знамени» (1986, № 12), повествовали не только о коррумпированной действительности брежневского застоя, но и о драме исчезающей народной жизни. О том, что на месте полнокровной жизни, национальных обычаев остался фальшивый ритуал. О том, что экспансия бездуховности распространилась и на родной Чегем. Ведь оттуда родом — красавица, которая не слишком задумывается о нравственности, не прочь и наркотиками побаловаться, и провести время шикарно; и бармен, лихо отстреливающийся от группы милиционеров, нанятой для того, чтобы с ним расправиться. В то же время мы, читая новую прозу Искандера, почему-то испытывали не только отталкивающее чувство или неприязнь к героям, но и вдруг прорывающееся сочувствие, симпатию. Ибо официальная «нравственность» вокруг них была несравненно фальшивее и потому — отвратительнее.

Но сложную, неоднозначную, подлинно художественную и социально неравнодушную мысль Искандера кино превратило во вполне однозначный боевик.

Стереоскопическая реальность адаптирована в открытку. Глянцево-открыточное восприятие заявлено с первых же кадров: облитые солнцем снеговые вершины, нестерпимо яркая зелень листвы и травы, радостно пульсирующая плоть жизни. Летайте на Кавказ самолетами Аэрофлота! И вот — трагедия: «соблазнитель» (да какой уж это соблазнитель, ворчливо отмечаешь ты, если эта местная Кармен по имени Маргарита столь радостно ему отдается) убивает камнем старушку, случайно ставшую свидетельницей игривых развлечений юной внучки. Но эта трагедия отнюдь не изменяет открыточный стиль. Именно в его духе решены и дальнейшие эпизоды: ярко, отчетливо, плоско.

Маргарита (Н. Самохина) — на набережной; уверенна, беззастенчива, однозначна. Ничего «абхазского» в ней нет, как, впрочем, и во всех остальных героях фильма (маскарадная фигура отца Маргариты здесь ничего не меняет).

С одной стороны, вроде бы это и правильно — Зейнаб (так звали героиню рассказа «Чегемская Кармен») выбирает жизнь вне нации, теряет свою связь с домом. Но в фильме она не наделена ничем, кроме смазливой внешности и желания жить красиво. Бармен теряет и свою фантастическую лихость, и свою коррумпированность, становится «положительным героем». А главным героем-красавцем, героем-любовником, героем-страдальцем становится тот, кто в рассказах Искандера вообще не появлялся — местный «вор в законе» Артур, друг Маргариты. В фильме он представлен как Крестный Отец (только нашенский), действующий с невероятным размахом. Обитающий в белоснежном дворце, разъезжающий в белом костюме в белом «мерседесе». В. Гафт, снявшийся в этой роли, по-моему, пытался внести в фильм некоторую ироничность, что могло бы спасти ситуацию (как и З. Гердт, с оттенком пародийности играющий адвоката), но до высот подлинной пародийности «боевика наоборот» фильм, увы, не поднялся.

По закону адаптации (а именно по этому пути последовали создатели фильма) глубина психологии, горечь авторской мысли подменяются нарастанием внешнего действия, нагнетанием событийности.

Чего здесь только нет! Приемы во дворце у Крестного Отца и его преследование другой мафией — во главе ее

стоит некто Рамзес, который на томно-ироничные увещевания Артура только скрежещет белыми зубами и пучит глаза; гонки на роскошных автомобилях — под колеса летит младенец из коляски, а мы, зрители, не дрогнем, потому что ведь открытка! — и дальше, дальше; а вот уже наручниками приковывают к водопроводной нити «конкурирующего» бандита, и он, чтобы спастись, сам отпиливает собственную кисть; тюремные нравы, психопаты-уголовники и благородный лейтенант милиции; рыдающая над его трупом вдова и совестливый бармен, решивший заявить в прокуратуру... А прокуратура-то давно куплена... Прокурор, со зловещей усмешкой в уголках губ отодвигающий в сторону папку, подготовленную благородным лейтенантом; наркоманы и проститутки, супружеская кровать и брачный танец, исполняемый Маргаритой, соблазнившей бедного, но честного молодого и красивого ученого (Б. Щербаков), обитающего почему-то в роскошных апартаментах.

Здесь и пытки раскаленным утюгом, и попытки удушения, и столкновение в пропасть, и наезд автомобилем. Авторы фильма представили нам каскад событий, из которых вытекает одно: жалость к умному, такому интеллигентному Артуру и его милой Маргарите, убитой отцом за распутство. Она, если судить по картине в целом, вовсе и не распутница, а преданный Артуру человек. Мало того, что Ю. Кара выдал замуж искандеровскую Кармен, он заставил ее добывать деньги для Артура, попавшего в неприятность, то есть под следствие.

Эта бесконечная карусель событий, происшествий, приключений, втиснутых в «каркас», взятый из рассказов Искандера, подменила то, ради чего они и были написаны,— глубокую грусть по утерянной человечности.

«Воры в законе». Адвокат — З. Гердт, Артур — В. Гафт, Володя — В. Стеклов

Авторы фильма пошли другим путем: противопоставили брежневскому застою (в фильме не раз появляются и портреты генсека — то ли как соучастника, то ли как иконы, «освящающей» сговор прокуратуры и милиции) свободного внутренне Артура. Вот поистине творец добра: щедр, справедлив (возвращает угнанную машину), действует только по девизу «грабь награбленное» и никогда не обижает честных людей. Такой трогательный мафиози.

Романтик, последний романтик!

Он любит поэзию — настоящую. Благородный, устраивает «подрезанному» конкурирующей фирмой «своему» цеховику операцию и, не задумываясь, щедро

выкладывает сторублевки обалдевшему студенту-хирургу.

«Я люблю тебя»,— говорит он своей Марго и перед кровавой перестрелкой нежно высаживает «любимую» из автомобиля.

А последние реплики Артура и Риты (перед арестом героя) достойны цитирования: «А р т у р. Пойми, я не жилец. Меня все равно убьют. Если не они, так свои. А я хочу, чтоб ты жила. Р и т а. Я хочу быть с тобой. А р т у р. Это невозможно. Прощай».

«Уж не пародия ли он?» — спросила я себя тихонько. Если бы!.. Нет, увы, не пародия. Не пародия, а адаптация, невольно, независимо от желания авторов фильма выглядящая пародийной. При этом адаптация глянцевая, стремящаяся все происходящее облагообразить, выверить интерьеры и пейзажи, напоминающие картинки рекламных буклетов.

Именно от эстетики рекламы и шли, по-моему, создатели фильма. И в этой эстетике героиня, конечно же, должна умирать красиво, платье от хорошего модельера — алым пятном на прелестной зеленой мураве абхазского дворика. Я не хочу сказать, что рекламная эстетика не имеет права на существование,— я лишь считаю, что кинематографу, воплощающему образы писателя такого масштаба, как Фазиль Искандер, грешно ею пользоваться.

Разоблачение коррупционности, мафиозности оборачивается любованием красивой жизнью мафии.

Зато самые бесцветные и невыигрышные герои фильма — честные люди. Даже обаятельнейший жулик, искандеровский бармен, превратился в оптике Юрия Кары в блеклого застенчивого парня, в прошлом отличника воинской подготовки.

«Воры в законе». Марго — А. Самохина, Андрей — Б. Щербаков

Ну что ж, спросят меня, разве все эти «воры в законе» — не более смелые, открытые и даже по-своему честные? Ведь они «лучше» законных воров в законе?

Для меня, как говорится,— оба хуже. И те, и другие уничтожали, растаптывали человеческие жизненные ценности. И «болотные цветы застоя» выдираются нынче обществом вовсе не для того, чтобы украшать ими наш досуг.

Юрий Кара снял фильм «Завтра была война» по повести Б. Васильева (все ее слабости отчетливо видны в сравнении, скажем, с трифоновским «Домом на набережной», действие которого развивается в тот же исторический период, а герои тоже подростки). Что дальше? Либо разрабатывать жизненно важное,

«свое» режиссерское направление, либо начать «снимать пенки» с других тем, на которые тоже раньше был наложен запрет? Ранее запретная тема — разве это не гарант успеха? Проследим за направлением мысли режиссера: после фильма о сталинщине он захотел снять фильм о наших солдатах в Афганистане. Горячо? Еще бы! Поехал уже на выбор натуры в Узбекистан. А там, как сказано в редакторской аннотации к фильму «Воры в законе», «творческая группа много *услышала* (курсив мой.— *Н. И.*) о чудовищном произволе, творившемся в то время (конец 1986 — начало 1987 годов? — *Н. И.*) в этой республике». Одновременно появились рассказы Искандера — и тема Афганистана была быстро заменена «темой организованной преступности» (так сказано в той же аннотации).

Ну хорошо, предположим, что Ю. Кара тему эту не то чтобы *выстрадал* (такое слово в перечне типично журналистских, легко сменяющихся пристрастий автора здесь как-то не к месту), а хотя бы *пришел* к ней — в результате внутренней работы. Но почему тогда серьезную и актуальную тему подменило соревнование «хорошего» мафиози с «плохим»? Думаю, что это как раз и явилось результатом поверхностного, приблизительного отношения к действительности — на *тематическом* уровне. Ведь не будем же мы утверждать, что рассказы Искандера посвящены «теме организованной преступности»! Весь художественный смысл, вся аура рассказов от такого определения съеживаются, исчезают.

Будет ли фильм иметь зрительский успех? Сегодня это уже риторический вопрос. Картина, что называется, нарасхват. Наш патриотически настроенный зритель хочет смотреть отечественную адаптацию, хотя сегодня ему доступны высокопрофессиональные образцы западного развлекательного искусства на «тему организованной преступности».

Но для меня важна сама проблема. Нужен ли нам профессиональный развлекательный кинематограф? Безусловно. Но не за счет настоящей литературы, не за счет «охоты» на тему, которая только вчера была «закрытой». Иначе мы ее благополучно «закроем» и для глубокого анализа, серьезного осмысления, предупреждения общества об опасностях, ему грозящих.

P.S. После того как рецензия была закончена, я узнала, что на фестивале «Золотой Дюк» в Одессе фильму «Воры в законе» киноклубы присудили антиприз «трех К»: конъюнктура, коммерция, кич.

Примите поздравления!

Андрей Шемякин

Колокол в пустыне

Известно, что Марк Твен обожал мистификации и не выносил авторитетных суждений. От них всегда пахло тленом. Режиссер Виктор Гресь, надо полагать, принял во внимание это обстоятельство. В титрах его картины «Новые приключения янки при дворе короля Артура» значится: «Фантазии на тему М. Твена». Если бы великий американский сатирик переместился, подобно своему герою, во времени, только попал бы не в замогильный VI век, а в наш щедрый на шоковые эффекты XX и увидел фильм, радости его не было бы предела: на экране несомненный, я бы сказал, классический, анти-Твен.

Объяснюсь. Определение это означает, во-первых, что с автором первоисточника спорят, причем принципиально, а во-вторых, что от первоисточника немногое осталось. Переделки, переосмысления и даже подмены идут не от пренебрежения к гению, а... от уважения к нему как к оппоненту.

Суть полемики проявляется уже в том, как переработали захватывающе авантюрную историю в насыщенное изысканной символикой и нравоучительными текстами действо.

У Твена в центре повествования был персонаж-маска, фольклорный простак. В нужную минуту автор быстренько отставлял его в сторону и говорил сам. Виктор Гресь тоже выступает в качестве трибуна, однако не от первого лица. Свои мысли он охотно доверяет резонерствующим героям. К ним, правда, не относится главный герой Хэнк Морган. Создатели фильма отправили Хэнка в VI век скорее не поучить, а поучиться уму-разуму у рыцарей эпохи короля Артура. В фильме суперсовременный парень, штурман авиалайнера, попадает в прошлое не потому, что его по башке треснули, как у Твена, а потому, что его самолет был сбит несравненным Ланселотом. Доблестный рыцарь принял авиалайнер за дракона.

Заманив зрителя многообещающим словом «приключения», режиссер только на первый взгляд выполнил обещание. Взят из книги мотив странствия героя с девушкой Сенди, а позднее и с королем Артуром по древней Логрии (так в фильме окрестили старую Англию), мотив пленения героя королевой Морганой и мотив финальной катастрофы, когда янки уничтожает чуть ли не всех рыцарей. Но не будем мелочиться: сколько бы ни было этих мотивов — перед нами иной жанр, фильм-размышление. Из ленты начисто исчезла фабульная динамика, и любая «авантюра» (в архаическом значении этого слова — приключение) начинается будто для того, чтобы тут же и оборваться: то выясняется, что очередная перипетия сюжета только снится бедняге Хэнку, то начинаются сплошные монологи, разговоры и споры героев картины о том, что есть человек как таковой и человек в истории, что такое цивилизация и куда она может устремиться, если ее не пресечь. В этих мировоззренческих дикуссиях кадры по преимуществу иллюстрируют сказанное, и остается толь-

---

«Новые приключения янки при дворе короля Артура. Фантазии на тему М. Твена».
Сценарий М. Рощина, В. Греся. Постановка В. Греся. Операторы Э. Тимлин, А. Янковский. Художники М. Раковский, Ю. Никитин. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Р. Крупенина. Киевская киностудия имени А. Довженко, 1988.

ко любоваться пластическими композициями. Ну, скажем, бесконечными песками пустыни. Именно данный ландшафт является преобладающим в изобразительной партитуре ленты. Целых две серии...

Так ведь спор же! С Твеном! О самом насущном! Какие уж тут приключения, пусть даже и пародийные? Что ж, в свою очередь прибегну к «флэшбэку» и попробую напомнить, «про что» была книга, если и впрямь ее прочитать как философский роман.

«Новые приключения янки при дворе короля Артура». Хэнк — С. Колтаков

●

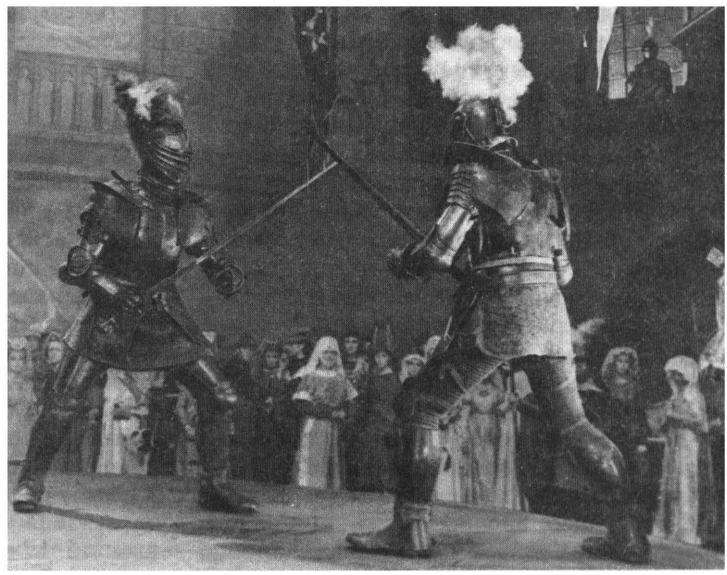
...А все-таки жаль, что сейчас нам не до юбилеев крупных литературных произведений. Хорошо бы отпраздновать через год столетие «Янки...». Воистину фильм сделан ко времени. Наш исторический опыт просто вынуждает не «уходить» от писателя, а спорить с его концепцией прогресса, идеей обновления безнадежно архаичного института умирающего рыцарства при помощи «машинной цивилизации».

Но вот в чем сложность. В «Янки...» Твен сам уже не согласился с собой. Спор этот превратил ясную по первоначальному замыслу книгу в конгломерат непримиренных, не разрешенных художественно противоречий. Противоречий мировоззренческих: насилием предполагалось искоренять насилие, и «прогресс» оборачивался упадком. Противоречий жанровых: пародия переходила в публицистику, а сама книга приобретала черты мрачнейшей антиутопии. Фарсовое, смеховое начало подавлялось в романе трагическим ощущением глобальной катастрофы, ожидающей человечество, если оно не одумается.

Твен не стал причесывать книгу, оставил несколько финалов, оборвал размышления о смысле истории, о предназначении человека, не разрешив для себя главный вопрос — о самой человеческой природе. Всем сердцем желая свободы каждому, Твен с ужасом осознал, что Зло коренится не только в репрессивных общественных институтах, которые необходимо разрушить во имя прогресса,— оно обнаруживается и в самой природе человека. Для чего тогда совершать революции, ускоряя движение к общему благу, если История, ее законы роковым образом разошлись с общечеловеческими нравственными нормами? История предстала Твену не как процесс развития от безусловно худшего к безусловно лучшему, а как порочный круг насилия над личностью с непрерывной подменой целей средствами. Вера Твена в деятельного реформатора явно пошатнулась.

А коллективистскую философию и мораль свободолюбивый американец принять был не в состоянии.

Из возникшего в процессе работы нового понимания истории вытекала двойственность отношения писателя к историческому прошлому, то есть к условно-легендарному VI веку, принятому за точку отсчета. Желая поначалу всего лишь высмеять рыцарство и рыцарей, приукрашенных литературными противниками Твена — эпигонами романтизма, неоромантиками и прерафаэлитами,— он вскоре открыл своеобразное обаяние отошедшего мира. И хотя обновить, переустроить да просто «цивилизовать» седую древность прозаик мечтал не меньше своего героя, но, в отличие от Хэнка Моргана, прекрасно понимал разницу, в его времена отнюдь не очевидную, между движением цивилизации и прогрессом как таковым. И подсчитывал потери на пути прогресса столь же дотошно, сколь и его обретения, все более сомнительные для Твена.



«Новые приключения янки при дворе короля Артура»

Вот такую вещь взялся оспорить на экране режиссер Виктор Гресь, написавший сценарий совместно с драматургом Михаилом Рощиным. И исходные вроде бы верны. Спор — не расчет с классиком, а форма диалога. С необходимой поправкой на время. Но вот беда — слишком уж прямолинейно, не по-твеновски, а с желанием поставить все точки над «i» сделана эта «поправка». Отсюда и полное отсутствие юмора в экранизации сатирического романа. Чтобы добавить к этому нечто новое, надо было, наверное, если и не переиграть Твена, то, по крайней мере, сыграть в его игру. Но авторам не до каких-то там пародийных решений; фильм серьезен и строг, как классный наставник. И еще: Твен предоставлял в распоряжение читателя все новые и новые аргументы в защиту или в опровержение мира прошлого, и читатель искал истину вместе с ним. Виктор Гресь задает свою точку зрения изначально, как интеллектуальный тезис. Он не выверяет дикость и варварство одного времени гуманностью другого и не выявляет их относительность перед лицом общечеловеческой нравственности, как Твен. Он с обезоруживающей прямотой стремится безоговорочно утвердить авторитет системы ценностей, обозначаемых понятиями Традиция, Предание, которые и освящают своим влиянием уже сложившиеся формы жизни.

Иначе говоря, если Твен всячески иронизировал над рыцарской архаикой, то Гресь, преисполненный благоговения к уже осуществившемуся, «ставшему» прошлому, пытается увидеть в нем разум,

смысл и порядок, который не ответствен за позднейшие катастрофические изменения в мироздании.

В таком случае уже не удивительно, что Морган, остававшийся при всех авторских колебаниях героем Твена, в фильме — едва ли не антигерой. Хотя С. Колтаков изо всех сил и пытается сыграть своего Хэнка так, чтобы очеловечить заданную схему. Истинные герои Греся — обитатели королевства Артура: непосредственный защитник идеалов «старины глубокой» Ланселот (А. Кайдановский) и главный выразитель этих идеалов единый в двух лицах мудрец: гуманный государственник король Артур и его двойник, неподкупный прорицатель волшебник Мэрлин (обоих играет А. Филозов). Таково Прошлое.

Режиссер всеми средствами дает понять, что в относительно гармоничном VI веке мешают насладиться «покоем и волей» только драматичная любовь Ланселота к Гиневре (Е. Финогеева), семейные свары с раскольницей и заговорщицей королевой Морганой (А. Вертинская) и, наконец, некая чужеродная сила, которая катапультирует бедолагу янки в VI век. Встреча Ланселота и Мордрэда (М. Гресь) с этой неведомой силой обставлена в прологе картины как Великое Испытание прочности традиционных устоев: степь, гора, тень от колокола, неведомый голос вопрошает Ланселота, готов ли он к подвигу, и вот из поднебесья на зрителя надвигается чудище обло, стозевно, ветер разбрасывает угли костра, сложенного рыцарем. Он отступает, закрывая руками лицо. Звучит торжественная, молитвенная музыка, на нее накладывается американское «Глори, глори, аллилуйя». Идут титры.

А после титров — двор короля Артура, вид сверху. Статичные планы Круглого Стола. Танцующие придворные. Менестрель исполняет балладу-стилизацию Вероники Долиной. Цвета приглушены, мизансцены уравновешены, движения камеры плавны. Здесь правят разум и благородная соразмерность страстей и действий. Да и страсти практически уже укрощены, остался лишь неизменный ритуал взглядов, поз, жестов. И вот в этот-то мир вторгается янки-недоросль со своими скороспелыми теориями экономического прогресса: надо сделать государство самым богатым, надо всех накормить... А ему в ответ — ты говоришь так, не ведая человеческой природы.

Натурально, Моргана начинают просвещать, поскольку сначала он и сам еще не знает, что потенциально опасен.

Только во второй половине фильма В. Гресь, уже скомпрометировав благие порывы героя, приводит его к полному краху. И причина неудачи, по фильму, не в противоречивом характере самого «прогресса», а в том, что Хэнк Морган одержим агрессивным и бесчестным в основе своей стремлением победить нравственно цельного противника с помощью более совершенных орудий убийства, нежели те, которые использовались до его появления. То есть не потому он разрушил приютивший его мир, что не мог дождаться «эволюционного» воцарения справедливости (так у Твена), а потому, что ничего не понял в том мире, куда попал, и начал почем зря крушить все живое. Разговор на экране, что называется, переходит на личности и оттого становится еще более тяжеловесным.

Доминирующая в картине пластическая тема пустыни, мертвого пространства, зыбучих песков органически, впрямую связана с Хэнком. Его мир — это завязший в песке самолет, где сидят мертвецы. Время от времени ему вспоминается комфортабельный салон, летчики в аккуратной форме, негр-проводник, услужливо подносящий кофе, обложки порнографических журналов. И — оружие.

Красочный и гармоничный мир короля Артура не может не столкнуться в финале с тем, что ему чуждо. И когда режиссер наблюдает своих возлюбленных рыцарей на последнем, смертном параде и красиво несущиеся по замкнутому кругу всадники как бы соскальзывают с земли, а Хэнк в ослеплении ненависти палит из автомата и шепчет «Господи! Останови их! Останови меня... Останови нас. Всех»,— эта сцена воспринимается не столько как метафора бессмысленного братоубийства, сколько как безусловное осуждение вмешавшегося в историю героя. Впрочем, все эти ужасы «прогресса»

пригрезились Хэнку по воле средневекового экстрасенса Мэрлина, решившего, оказывается, наставить непутевого на путь истинный. «Только живя в истории, человек остается человеком»,— говорит он назидательно.

А ведь Мэрлин осознает историю как типичный метафизик. Реальные противоречия исторического процесса для него — только следствие нежелательного, чисто механического вмешательства извне. Тогда как мы на горьком опыте вроде бы уже убедились, что истинный исторический драматизм — в существовании различных вариантов развития и «жить в истории» — значит брать на себя ответственность за выбор одного из вариантов.

Тут, собственно, уже можно подводить итоги спора, который выигрывает все-таки Твен. Ведь Гресь не реализует возможности более зрелой в историческом отношении идеологии, которая движет его замыслом. Повинуясь требованиям жесткой концептуальности и дидактики, он в конце концов лишь подменяет миф о «всемогущем прогрессе» мифом об обетованной Артуровой земле. Парадокс в том, что, стремясь быть жестким и уверенным в себе проповедником — рупором исторического знания и опыта, режиссер уходит от ощущения живой, незаданной истории куда дальше, чем сомневающийся мистификатор Твен, пародирующий и прошлое (как известно, под условным VI веком писатель имел в виду европейский феодализм и царскую Россию времени Александра II), и настоящее.

Поистине причуды жанра, который оказался гораздо более историчным, чем обернувшаяся мифом историософская претензия. Вот вам и авторское кино.

Причину неудачи можно, наверное, объяснить тем, что время сегодня меняется быстро, а фильм делается медленно, слишком медленно. Если еще вчера безнадежное настоящее допускало спасение в идеализированном, заветном прошлом — в Золотом... ну, позолоченном веке, то теперь это прошлое — будь оно золотое, серебряное или железное, оценивается с настоящим на равных — как единый процесс. И когда в фильме история все-таки судится именем мифа, поневоле приходит в голову мысль: ведь еще столетие назад в «Современной идиллии» Салтыков-Щедрин высмеивал терминологические игры со словами «созидание — разрушение», доказывая, что в играх этих властями закладывается мифологическое объяснение грядущих утеснений хилых ростков отечественного либерализма.

Да простят меня авторы фильма, миф о легендарном прошлом, далеком или близком, отыгрывается сегодня именно в этом направлении.

У Греся была возможность по крайней мере не проиграть спор, если бы стержнем картины он сделал *размышление* о прихотливых путях человека, обретающего себя в истории человечества. Могло получиться действительно хорошее кино. И жанр приключения, увлекательный сюжетный ход не помешали бы. Но зачем искать приключений, если знаешь, как надо?

Переписка с читателями

Владимир Чертков

Поговорим о праве

В предыдущей книжке журнала внутри отчета с I Всесоюзного фестиваля неигрового кино опубликовано письмо режиссера Аркадия Рудермана о частоколе правовых казусов, в которых застряла его призовая картина «Театр времен перестройки и гласности». Мы нарочно задержали юридический комментарий к письму, рассчитывая, что ситуация со временем как-нибудь прояснится: либо проект авторского права в кинематографе явит себя публике для обсуждения, либо угомонятся силы сопротивления фильму в Минске и он выйдет в свет. Ни того ни другого не произошло, хотя события и развивались.

По поводу фильма состоялась телевизионная беседа между первым секретарем СК СССР А. Смирновым и членом правления Белорусской организации союза И. Добролюбовым, который, в частности, заявил что выпустить «Театр времен перестройки и гласности» — дело чести именно республиканской организации и никакой другой, а заодно вступился за честь директора студии «Беларусьфильм» В. Горбачева, который много полезного сделал и еще сделает во благо кинематографии.

Состоялось и новое столкновение режиссера с директором. В. Горбачев документально засвидетельствовал невозможность обработать на студии материалы фильма об Алесе Адамовиче, который снимает А. Рудерман, и есть документальное свидетельство о том, что цехи студии этот материал принять готовы. «Встречный иск» — так называется этот фильм. А. Рудерман сделал его вместе с Ю. Хащеватским на ЛСДФ. Картине присужден главный приз I Ленинградского международного фестиваля неигрового кино — «Золотой кентавр».

А вот премьера «Театра времен перестройки и гласности» на киноэкране так и не состоялась.

Поэтому не будем говорить о чести.

Поговорим о праве.

Ну и задачки подбрасывает сегодняшняя киножизнь юристу, не соскучишься. Немало лет занимаюсь вопросами авторского права, а теперь свои же собственные книги перечитываю и чувствую, что во многих вопросах стоит подумать о новой редакции.

Прошло около года с тех пор, как журнал «Искусство кино» попросил меня прокомментировать задержание ялтинской милицией по указанию мэра города Баранова съемочной группы украинских документалистов, снимавших там критический сюжет. Я с интересом следил за развитием событий. И поражался социальной зоркости документалистов. Ведь стремление уклониться от съемок ныне снятого со своего поста Баранова потом нашло объяснение: многочисленные случаи сановных утех, что довели до убийства человека на охоте, и безобразные условия жизни в городе оказались звеньями одной цепи.

Вот почему я сразу же согласился на попытку исследовать еще одну, уже сегодняшнего образца, ситуацию.

Прежде всего надо осмыслить главный для меня вопрос: должен ли журналист (а документалист — тоже журналист, только экранный) ставить в известность снимаемого и интервьюируемого человека о своем замысле? Ответ тот же, который я давал в прошлом комментарии. И там и тут речь — о необходимости разрешения на съемку. И тогда и сегодня нормативного акта, четко определяющего права и обязанности хроникера, не существует. А он крайне необходим. Закон о средствах массовой информации должен регламентировать обязанность должностного лица отвечать на вопросы пишущего радио-, теле- и киножурналиста.

Но тут необходима оговорка. Киевские кинематографисты снимали уклоняющегося

от съемки мэра во имя благородных целей. Но в то же время закон должен оградить от внимания прессы человека, не желающего сниматься или давать интервью, если к нему обращаются как к частному лицу, то есть защитить в этом случае его личные гражданские права. Существующая в сегодняшнем законодательстве оговорка (статья 514 Гражданского кодекса), что изображение человеческого лица не требует согласия его, так сказать, «владельца» в случае «государственной или общественной необходимости», нуждается в конкретизации, ибо дает возможность произвольного толкования, а отсюда один шаг до произвола.

Я полагаю, что даже преступник, а уж тем более подследственный, имеет право на отказ от съемки. Или же (а почему бы и нет?) право на гонорар за свое интервью. Это у нас законом не оговорено и журналистской практикой не предусмотрено. Разумеется, интересы интервьюируемого не должны отразиться на размере гонорара журналиста, готовящего интервью к печати или для экрана.

В документальном фильме «Последнее слово», созданном режиссером Д. Зейналовым по сценарию Р. Ибрагимбекова на студии «Азербайджанфильм», убийца снят в момент, когда судья оглашает приговор о смертной казни. Имеет ли право человек отказаться от такой съемки? По-моему, имеет. Имеет ли право потребовать за эту уникальную съемку огромный гонорар, скажем, для своей матери или для детей? Тоже, полагаю, имеет. Но все это должно быть регламентировано законом.

Эти соображения не касаются характера съемок героя фильма «Театр времен перестройки и гласности». Совершенно очевидно, что А. Петрашкевич согласился на съемку сам и активно в ней участвовал. Но считаю необходимым повторить другое свое утверждение, впрямую связанное с белорусской картиной. Закон должен помочь избежать доведения до абсурда требования разрешения на съемку. Мне представляется, что требование знакомить интервьюируемого с замыслом журналиста или кинодокументалиста (замысел, как правильно отмечает А. Рудерман, может сформироваться в момент интервью или после его осмысления) напоминает требование согласовать, скажем, съемку первомайской демонстрации на Красной площади с каждым человеком в колонне. Требование это продиктовано вполне определенным желанием укрыть от общественного обозрения, от гласности те или иные намерения, поступки, взгляды. Разумеется, они не должны быть извращены или неверно истолкованы. В фильме «Театр времен перестройки и гласности» я ничего такого не заметил. Размышления А. Петрашкевича даны без перебивок, длинными логически завершенными кусками. Ну, а что касается концепции фильма и контекста, в котором оказалось интервью,— это вопрос права в последнюю очередь. Здесь ситуацию может прояснить дискуссия, общественное обсуждение, творческий спор и т. д.

До правового обсуждения этой проблемы дело не дошло, поскольку А. Петрашкевич в суд так и не подал, хотя извещал об этом намерении многих не однажды. Тут, к слову сказать, тоже есть тема для разговора. Что значит «подать в суд» за «провокационные методы» режиссера? Как это «подать»? На что сослаться? Чем обосновать? Не надо бездумно бросаться такими угрозами. В суде есть правила, не допускающие этаких пугающих «подаваний».

Потребность в законе о средствах массовой информации, совершенствование авторского права весьма актуальны. Но есть вопросы в письме А. Рудермана, на которые и сегодня можно дать абсолютно точные ответы. Один из них: имеет ли право администрация показывать без ведома и разрешения автора незаконченный фильм? Согласно статье 475 Гражданского кодекса авторское право распространяется на «произведения, выпущенные в свет или не выпущенные в свет». Причем в скобках конкретизируется, на что распространяется это право, и там среди прочего после рукописей, нот, чертежей совершенно определенно указано: «пленка».

По действующему сегодня законодательству авторское право на фильм принадлежит студии. Ее собственностью, так же, как съемочная техника, транспорт и т. д., является и пленка. Но чистая пленка. И тут не надо путать, произвольно приспособляя закон к ситуации. Снятый материал действительно идентичен незавершенной рукописи. Администрация студии не имеет права показывать незаконченный фильм без согласия автора. Так что защитить свои права автор может с помощью суда. Суд (я отвечаю еще на один вопрос режиссера) может наказать директора, если возглавляемая им организация потворствует чинимому беззаконию. Через суд режиссер имеет право и оспорить вынесенное ему административное взыскание.

Есть в письме А. Рудермана группа вопросов, ответы на которые, как я уже отметил выше, входят не только в мою компетенцию. Можно ли остановить, законсервировать или даже закрыть картину в связи с несоответствием сценарию? Как юрист, в общем плане отвечаю: можно. Но как читатель вашего журнала, с большим интересом, подобно миллионам любителей кино, следящий за развитием советского киноискусства времен пере-

стройки и гласности, могу только удивиться такой постановке вопроса самими художниками. Не раз я замечал настойчивые требования документалистов не считать сценарий догмой, визой, ограждающей чиновников кино от случайностей. И вдруг сами художники выдвигают сугубо аппаратный довод и дают возможность воспользоваться им администрации студии. Но незаконно, без творческой экспертизы. Судя по письму в редакцию, замысел фильма, продекларированный в сценарии, положенная в основу фильма жизненная история подтверждает.

Полагаю, и без моего комментария ясно, что при новой модели общественно-государственного управления кинематографом, в условиях которой все решения принимаются коллегиально, отмахнуться от мнения секретариата правления Союза кинематографистов СССР неверно по сути. Другое дело, что не отработана нормативная практика сопряжения принятых решений, обязательности их выполнения, что и открывает возможность пренебречь ими. Как простой зритель фильма «Хроника времен...» (точнее, киноматериала к фильму, ибо коллеги А. Рудермана, не приняв фильм на худсовете, лишили его права называться законченной работой), я бы назвал отношение к нему явным проявлением сил торможения в нашем обществе.

И, наконец, последнее, пожалуй, самое для меня сложное в письме А. Рудермана: разглашение тайны совещательной комнаты. Нет ничего опаснее нарушения закона, какими благими помыслами это ни продиктовано. Конечно, с «телефонным правом» бороться надо. Заседатель мог это сделать, не поставив свою подпись под неправедным приговором, обязан был это сделать. И заседатели делают это сейчас все чаще, к слову сказать, облегчая тем самым нелегкую долю судьи, испытывающего давление инстанций. А. Рудерман прав, утверждая, что факт давления на судью является темой, выходящей за круг профессиональных вопросов, обсуждение которых освящено тайной совещательной комнаты. Можно ли с этим согласиться?

Существуют нормативные формы служебной переписки, дающие право судье вынести обсуждение такого вопроса в правоохранительные органы в соответствующем порядке. Нуждается ли существующая практика в совершенствовании? Да, в условиях гласности общественное мнение должно не только помогать органам правопорядка выступать гарантом соблюдения законности, но и стимулировать совершенствование правового механизма, достойного истинно правового общества.

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

БАБАК Марину Михайловну, кинорежиссера
ДОЛМАТОВСКУЮ Галину Евгеньевну, киноведа
КУЧУХИДЗЕ Ирину Шалвовну, киноведа
ЛУЖИНУ Ларису Анатольевну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
РОЗИНУ Веру Михайловну, редактора
РЯШЕНЦЕВУ Людмилу Александровну, художника
УМУРЗАКОВУ Амину, киноактрису, народную артистку Казахской ССР

С 85-летием

САХАРОВА Александра Александровича, кинооператора, киноинженера
СИМУКОВА Александра Дмитриевича, кинодраматурга
ФИЛИМОНОВА Александра Александровича, кинодраматурга

С 80-летием

ГЕРАСИМОВА Алексея Александровича, кинооператора
ПОНОМАРЕНКО Евгения Порфирьевича, киноактера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко

С 75-летием

БЕРНШТЕЙНА Наума Давыдовича, научного работника
ДАНИНА Даниила Семеновича, писателя, кинодраматурга
ПАННА Александра Михайловича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР
ПОГОСОВА Арташа Аршаковича, кинооператора,
заслуженного работника культуры Грузинской ССР
ПРОКА Исаака Семеновича, кинодраматурга
ТУРЫЛЕВА Георгия Михайловича, художника, заслуженного художника РСФСР
ФЕДОРОВА Николая Петровича, художника

С 70-летием

КРАСНОВА Олега Васильевича, кинооператора

С 60-летием

ПЛАСТИНКИНА Ивана Николаевича, художника

С 50-летием

ВАТАЕВА Бимболата Заурбековича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР, народного артиста Северо-Осетинской АССР,
лауреата Государственной премии Таджикской ССР имени Рудаки

ТИТОВА Виктора Абросимовича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Г. М. Козинцев

Из рабочих тетрадей. 1950—1957 годы

У Чехова в «Душечке» телеграмма о смерти: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сючала ждем распоряжений хохороны вторник». Слово «сючала» так и не объяснено.

Это и есть основа современного искусства!

Картина тридцати лет советской кинематографии. От «Потемкина» до «Кубанских казаков». Развитие советской кинематографии.

6/IV. Москва. Худсовет. «Мечты и звуки» без звука.

Сроки потери совести у Шекспира. «Ботинок не успела сносить...» Как долго! Это же целая вечность.

«С третьего этажа сойти...»[1]

Вошел в комнату, а обезьяна, уцепившись хвостом за люстру, раскачивалась под потолком.

«The right man in the right place»[2].

«Доносы идут тысячами. Обо мне в течение трех месяцев два раза собирали справки... Учитель истории должен разоблачать мишурные добродетели... Даже учителю танцевания поручена нравственная пропаганда... Есть с чего сойти с ума. Благо Белинскому, умершему вовремя». (Грановский Герцену. 1849 г. «Полярная звезда». 1859, кн. 5).

У русских литераторов всегда была вера в будущее народа. Отсюда частый разговор о том, что будет с внуками и правнуками через 50—100 лет.

> Литература, с трескучими фразами,
> Полная духа античеловеческого,
> Администрация наша с указами
> О забирании всякого встречного,—
> Дайте вздохнуть!..
>
> *(Некрасов. 1862)*

Кинематография. Краски. Масштаб. Аллегоризм. Пафос. Символика. Эффектность. Песни. Все это, вероятно, напоминает самодеятельность папуасов. Фантастическое и лживое. «Он лжет и не краснеет», «разолгался, не уймешь», небывальщина, противное истине (Даль).

Суворовское — побеждать не числом, а умением.

Что такое победа числом в искусстве?

Дискуссия об языкознании.

«Пустопорожние ненужности» (Щедрин о письмах Иудушки к сыну).

Щедрин о казенных ученых: «Комментаторы официально признанных формул».

[1] На третьем этаже Министерства кинематографии помещалось Управление по производству художественных фильмов.— *Здесь и далее примечания публикатора.*

[2] «Человек на своем месте» (*англ.*) — фраза, ставшая цитатой, принадлежит президенту США Томасу Джефферсону.

«Подробностей разгадки я не знаю,
Но, в общем, вероятно, это знак
Грозящих государству потрясений».
(«Гамлет». 1,1).

Европа времен конца Рима. Нашествие варваров. Волки на черных пустырях. Бродячие орды.

Поездка в Москву на худсовет. Захаров, Ермилов[3].

Старинные вывески: и К°.

Человек зашел к сапожнику и заказал сапоги — нечто среднее между шляпой и мороженым. Экспозиция сумасшедшего.

«Избежать всего этого нельзя, но можно презирать» (Сенека).

Шесть фраз письмовника. Книги «Речи и тосты», «Правила хорошего тона», «Всеобщий корреспондент».

«Где возражать не дано, там любой краснобай — громовержец» (Овидий). IX.

Театр Комедии. «Карьера Бекетова». Драматургия Софронова: конфликт семейного и общественного. Сигнализирующий об отце сын, о муже жена.

«Заговор обреченных»!

Способы нахождения кладов в народной поэзии: пролить кровь в полночь на поляне, тогда расцветет папоротник. Это руководство к действию в так называемых союзах. III. 51.

Альтман[4] о званиях и премиях: я просто хотел быть хорошим художником, но теперь это «вопрос меню».

Как в Новосибирске Натан красил таракана серебряной краской — «Этот будет у меня лауреатом».

Совокупность обрядов — вырождающаяся религия.

«Русский свет»[5] в Театре имени Пушкина. Всегда безусловная польза этого жанра. Желание узнать, как было на самом деле. Варианты возможные. Вариант единственно возможный.

Вариант единственно невозможный был показан в спектакле.

Аристократизм Английского клуба и аристократизм богемы. Свой брат нищий клоун и купчихи. Виды и жанры купчих. Те, которых во время восстаний выбрасывали из окон.

1951. Москва. Старосветские помещики. «А не хотите ли, душечка, Тулуз-Лотрека?» — «Нет, голубчик. А не желаете ли вы, ангел мой, телевизор?»

«Пир во время чумы». «Вечеринка во время гриппа».

Арагон и Эльза Триоле в Москве. Рассказ о выступлении на вечере памяти Маяковского. Председатель Софронов. Оттенки высказываний. Был ли Маяковский футуристом?

Книжка Перцова. Статьи Щербины. Наследники Маяковского. Спор о значительности всего этого для современного искусства.

Массивы архитектуры и орнамент.

Театр, где все уже существует только по традиции. Почему в цирке выходят два клоуна — один в костюме с блестками, с белым лицом, другой рыжий в невероятных ботинках?

Это уже трудно объяснить. Это не смысл, но «традиция».

Человек с неустроенным и голодным взглядом — совершенно устроенный и сытый. Человек озлобленный, заменивший все сорта горючего только озлобленностью. Человек, заменивший все человеческие желания одним: чтобы у удачника случилась неудача. «Пес-рыцарь».

Ему не хватало только птичьего молока. Какие бывают сорта птичьего молока? Какие бывают сорта разбитого корыта?

---

[3] Захаров В. Г.— композитор, народный артист СССР, художественный руководитель хора имени Пятницкого, в 1948 году — секретарь Союза композиторов СССР; Ермилов В. В.— критик, литературовед, оба члены Большого художественного совета Министерства кинематографии.

[4] Альтман Н. И.— живописец, график, скульптор.

[5] Первоначальное название пьесы И. Штока «Победители ночи».

Пирогов о том, что такое была бы его жизнь без науки. Счастье Павлова — счастье от процесса и от результата.

А что у нас обозначает бороться за свою работу? Защищать ее результат?

Приготовление каракульчи. Ягненка бьют в чреве матери. Так я снимаю «Белинского».

«Врет, как сивый мерин». Вот в такую унылую артель сивых меринов, трудящихся не то из-за страха, не то из-за надежды на подачку, превратилась теперь наша кинематография. Умерли традиции времен немого кино, не говоря уже о каких-либо национальных, народных традициях. Подлинные художники или молчат, или в состоянии кризиса. Зато торгуют вовсю ремесленники — ландскнехты, наемники, которым все равно, про что врать. V.

Вечный спор о месте в жизни между Собакевичем и зодчим.

Режиссер, которого только и интересуют в картине крупные планы красивой бабы, детективная погоня да лакированный пол. Просто пошлость и пошлость неоновая. Пошлость модных витрин капиталистического города.

Этот период кинематографии в полном смысле «безродно-космополитический». И, вероятно, особенно выявило всю эту гнусь и подлость цветное кино, когда появилась возможность упаковать бессмыслицу в серебряную бумажку хорошеньких красочек.

Толстый весельчак в сером костюме и мягкой шляпе, смеющийся даже тогда, когда о чем-либо, хоть слегка напоминающем остроумие, и речи нет. Добродушный смех и некоторая грубоватость, что ли, демократичность? Это его подход. Стиль.

В 1884 году Чехов писал: «Есть и были на этом свете страшные штуки, начиная с Полифема и кончая либеральным околоточным...»

Выход Большой советской энциклопедии с Белинским[6].

Фучик. «Репортаж с петлей на шее».

«На деле прав, а на дыбе виноват» (Даль).

Жизнестойкость как основа всякого подлинного произведения искусства... Сказки Щедрина!..

Образцы нашей жизни. Семья в цветных фото журнала «Огонек».

Рецензируя одну выставку, Щедрин написал: «крашенина».

Пушкинское определение «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Правдоподобие в назначаемых обстоятельствах. II (52).

Дальнейший путь развития теоретического понятия «искусство служит народу». Служит или прислуживает?

Традиционные романы из жизни нищих рыбацких деревень. Баркасы вышли в море. Буря. И вот — жены, а некоторые уже вдовы — ждут мужей. Так мы ездим в Москву на заседание худсовета.

Во времена дрейфусианы возмущенный Ренан писал: «Я утверждаю, что слово «справедливость» — самое прекрасное из человеческих слов. Достойно сожаления, что люди перестали его понимать».

Повар, рассуждающий обо всем с точки зрения меню. «Ничего в мире нет упорнее трупа: его можно убить, разбить на части, но убедить нельзя» (Герцен. Роберт Оуэн).XII.

Жанр кинематографии: устав. Указ. Сражение. Документ. Инструкция. Противоположности понятий: «хорошо работает» и «знает службу». Нести службу.

[6] После выхода в 1950 году четвертого тома второго издания БСЭ Козинцева заставили в очередной раз вносить поправки в фильм «Белинский».

Что есть доблесть? Поскорей — и все довольны!

Обезьяну можно обучить игре на музыкальном инструменте, но нельзя обучить сочинять музыку.

Выяснилось, что лучшая картина — «Кубанские казаки».

Самое отвратительное — это соединение лживости положения и красивости, эффектности, «богатства» выражения.

Существуют произведения, в начале которых автор налаживает отношение со зрителем следующим образом: «Значит, так,— ты дурак...» Если с этой исходной точкой зрения согласиться — все будет в порядке.

Найдя цитату двадцатилетней давности, критик закричал: «У него уже есть привод!..»

При постановке к режиссеру «были применены недозволенные методы»[7].

Рецензенты-любители. Писание писем и отзывов. Товарищеская критика. Стало лучше. Бьют уже не дубиной, а жезлом красного дерева. Золотом выгравированы на нем лира и надпись: «Сейте разумное, доброе...»

1.X.53. Начало «Гамлета»[8].

Стойка собаки возле куска сахара. «Можно!..»

«Чихнуть в корзину» говорили, когда гильотина вошла в быт.

Герман рассказывал о шофере, пересказывавшем роман: «И тут королеву повели на эшафот и удалили ей голову».

Снижение и поднятие образа.

Аллигатор написал мемуары: «Проснувшись утром и попив молока, я нюхал незабудки...»

Мешанина с кнутом и пряником. Под конец все так перемешалось, что, кажется, кому-то дали под зад пряником, а кому-то сунули в рот кнут. Комарово. 1953.

Стадии фильма: «Как интересно!..», «Ну, а все-таки хоть эта сцена осталась?», «Поздравляем!», «Откуда этот слух?», «И большие переделки?», «Но все-таки выйдет?..», «Но последствий никаких не будет?..»

Истинным космополитам недорога национальная слава культуры. Шостаковича, поразительного по чистоте и какой-то истинной нравственности не только художника, но и человека — пробовали чернить вечно пьяные, потерявшие стыд и совесть в гонке за успехом и длинным рублем халтурщики. I. 54.

Рассказ Шостаковича об экзаменах в консерватории. Студентки, спрашивавшие одна другую урок о нем[9].

«Ты все еще не уходился, мой милый!» (Островский. «Доходное место»). Уходиться: опомниться, смириться, утихнуть (Даль).

Выигранные на бумаге битвы. Сражение оловянных солдатиков. Имитация искусства. Перстни государей императоров. А уже давно известно — камни в них стекляшки.

Общество охраны памятников старины, а есть и шайка охраны мест в президиуме.

Сценарий [...] Прокладка лживой сентиментальной беллетристики десятистрочными вставками толстовских фраз. Откуда берется у прожженных плутов это умиление выдуманной порядоч-

[7] Козинцев приводит по памяти слова из сообщения Министерства внутренних дел от 4 апреля 1953 года о полной реабилитации всех арестованных по «делу врачей».

[8] Постановка спектакля в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина.

[9] Студентки в коридоре зазубривали фразы текста о Шостаковиче из постановления ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба».

ностью, добротой и трогательностью? Очевидно, это тяга к экзотике.

«Научно-фантастическое»! 1.VI. Сухуми.

Статья Померанцева в «Новом мире»[10] и дискуссия вокруг этой статьи. Старинный лубок «Как мыши кота хоронили».

Все, что не выдерживает проверки смехом, разоблачается, как подделка истины, писал Герцен.

Что такое относительные, конкретно-исторические понятия: добро, зло, правда, ложь, искусство.

Собрание в Союзе писателей. Выступление Зощенко.

Шостакович в Комарово. Рассказ о срыве концерта в Париже (10-я симфония).

Статья Кочетова о Пановой и Симонова об «Оттепели». «Литературная газета» о «Гостях» Зорина»[11].

Необходимость люфтпаузы!

В «Анти-Дюринге» Энгельс цитирует Спинозу — «ignoratia non est argumentum» — невежество не есть довод.

«Народ — корни страны. Если корни глубоки — народ узнает мир» («Шицзин». VI век до Р. Х.).

История критики, которая помогала, и история критики, которая мешала.

Заседание перед войной о «Старом наезднике»[12] — будем еще требовательнее. Эволюция Барнета к «Щедрому лету».

Как кинематография обошлась без Эйзенштейна. 6.VIII.54.

Компании. Кружки. Объединения (ФЭКС, ЛЕФ). Потом Дома кино, потом худсовет. Большой худсовет. От дружбы к службе. От спора к инстанции. Пустота и в ней канцелярский стол. II.55

Апрель 55 г. Болезнь[13].

Национальному достоинству оскорбительны расправы. Это может делать только безродный космополитизм. Самый страшный его вид — чиновничий космополитизм. Чиновнику нет дела до любви к нации и ее культуре.

Любая история начинается с истории развития, движения. Приход в советское, в мировое революционное искусство Эйзенштейна описан в «Очерках по истории советского театра»[14] так, как могла быть занесена в протокол поимка агента Булах-Балаховича.

Правда ли это? Нет. Это ложь, и притом мерзкая. Какое должно быть мнение об Эйзенштейне у человека, прочитавшего только этот том. Однофамилец?

А что сказано об Акимове во всех ссылках на его фамилию! Был когда-то в Луна-парках аттракцион: бросание шаров в бракованную посуду. Бац — попал в Эйзенштейна. Дзинь — нет Акимова.

Пора понять: критика помогает, но еще никому и никогда не помогала травля. И все это под титулом «Академия наук»!

Этот академизм обошелся полосой серой тоски в искусстве. От этих статей и пошла бездарность, бесцветность. От них захирел театр и пропала кине-

---

[10] Померанцев В. Об искренности в литературе.— «Новый мир», 1953, № 12.

[11] Кочетов В. Какие это времена?— «Правда», 1954, 27 мая; Симонов К. Новая повесть Ильи Эренбурга «Оттепель».— «Литературная газета», 1954, 17 и 20 июля; Об одной фальшивой пьесе.— «Литературная газета», 1954, 27 мая.

[12] Имеется в виду заседание кинематографистов в ЦК ВКП(б) 14 мая 1941 года, которое проводил А. А. Жданов, сообщивший о запрещении фильмов Б. Барнета «Старый наездник» и К. Юдина «Сердца четырех» и о прекращении работ над другими фильмами, в том числе и над фильмом Г. Козинцева и Л. Трауберга «Карл Маркс».

[13] Несмотря на тяжелую пневмонию, Козинцев не прекращает работу над задуманной статьей о состоянии критики и искусствоведения тех лет. К сожалению, объем журнальной публикации не дает возможности привести подготовительные записи полностью.

[14] Очерки истории советского драматического театра в 3-х т., т. 1. М., 1954.

матография. От них пошел роман о новаторах-скоростниках и биографический фильм, где все упомянуто. От них прекратилась лирическая поэзия.

Академизм? Нет. Вот это и есть враждебное, перерожденческое дело. Идеологическая диверсия.

Нудник[15]. Что определило удачу этого персонажа? Начетчик? Нет, не только. Великий равнодушный. Он ничего не любит. Ему ни до чего нет дела. Он производитель мнимого. Он никому не нужен. У него дар — умерщвлять живое дело, заменять мнимоправильными словами жизнь, не влезающую в эти слова. Для него в искусстве прежде всего нет слова «талант». Ведь приход Эйзенштейна в искусство не может быть описан вне этого понятия. Для Нудника все советское искусство превращается постепенно в штрафную роту, где искупают проступки, или в заведение по перевоспитанию дефективных.

А не проще ли счесть самого Нудника дефективным?

Наука. Ее слог. Как писал о литературе Белинский. Но если его споры заканчивались кровью из горла, то выступления Нудника заканчивались продвижением по службе.

Он смешон? Нет. Он страшен. В чем же его деятельность? Он получал научные степени за разоблачения Шостаковича, за проработку Эйзенштейна, за добавки и поправки к «Шевченко» Савченко. Он сидел за столом художественных советов и говорил: «А где народ?» Он выступал на собраниях, и он писал письма в редакции.

Он прошел рубцами по сердечным мышцам и отметил кавернами легкие.

Если о такой пакости можно говорить всерьез, то Нудник прежде всего метафизик. У него нет ощущения движения, особенности неповторимых свойств и качеств развития. Он никогда и ни в чем не видит новизны происходящего, потому что для него существуют только абстрактные «правильно» и «неправильно».

Нудники за всю свою жизнь не открыли ни одного художника, не поддержали ни одну смелую работу. Они, естественно, и не могли этого сделать, по самой своей природе, потому что их природа — это ожидать «команды», пока ее где-то скажут. И нечего морочить голову, что эту «команду» дает народ. Команду дает заведующий, и не из очень ответственных.

У них главный аппарат — особо развитое ухо. Казенное ухо!

Особенно оскорбительно, когда в передовых «Советской культуры» Нудник писал о смелости и новаторстве и цитировал Маяковского. Нудник, пишущий о смелости и новаторстве, напоминает мне городовых с красными бантами, которых я видел в Киеве в 1917 году. 21.IV.55

При помощи Нудника были испорчены хорошие, веселые, смелые актеры — фантазеры и выдумщики. Нудник из номера в номер стал писать статьи о «положительных» героях. Это вовсе не были Чапаев, или Шадрин, или Полежаев. Это были манекены, произносящие положительные тексты. Зрители-патриоты хлопали патриотическим текстам, борцы за мир хлопали, когда говорили, что народы мира не хотят войны.

Началась эпоха актеров при гриме. Они создавали «великих» людей. Вернее, опять говорили те же тексты, только в похожем на кого-то гриме. Так веселый актер Черкасов сыграл Жолио-Кюри[16]. Приходили статьи, награды, фальшивый, мнимый успех.

Потом стала пародия: статья-приказ Черкасова в стенгазете Пушкинского театра (в стиле приказа Верховного Главнокомандующего о Берлине), кончающаяся тем, что создание спектакля играет большое мировое значение и помогает борьбе за мир.

Ушла пора честного и великого труда

---

[15] Нудник — понуждатель, понукатель, понудитель (*Даль*).

[16] Прообраз главного героя пьесы Д. Храбровицкого «Гражданин Франции».

Щукина, Качалова, Москвина, Остужева, Хмелева.

Нудник помог и балету — появились танцы в валенках: «Родные поля». И выцвели краски на картинах.

Захаров о «немецкой музыке» Шостаковича (просмотр «Белинского» на Большом худсовете).

Сюда же соображения Кузнецова[17] о национальном характере и борьбе с космополитизмом в цирке.

Флобер написал в письме: «О достоинствах книги можно судить по силе тумака, который от нее получаешь, и по количеству времени, какое нужно, чтобы прийти в себя». Горе в том, что это поняли как буквальное предложение и отнесли к критике. Очередь людей в кабинет эксперта по судебно-медицинской экспертизе. Синяки. Кровь. Выдранные волосы. 9.V.

Ялта. Май 1955. Одна из самых веселых историй в установлении новых мод, это как Большаков[18] позвонил мне и спросил, когда мне удобно к нему прийти.

Барбос узнал, что нынче в ходу только соловьиные трели, поднял морду к небу, закатил глаза и издал странный хриплый звук.

«Он убрал назад все выступающие сомнения. Как устанавливают предмет неустойчивого равновесия, он установил опять свою веру на *колеблющейся*[19] ножке и осторожно отступил от нее, чтобы не толкнуть и не завалить ее» («Отец Сергий»).

Старые порядки. Ожидание суббот. «Теперь ваше искусство закончено и начинается наше искусство». «Если бы только я мог переспросить!»[20]

Инстинкт эстетический и инстинкт самосохранения (влезание в чужие шкуры и сохранение своей). Дело было не только в том, что они боялись за свою шкуру, но и в том, что их шкуру отлично содержали. Они были гладкие и шерсткие.

Инфляция слов: «массовик-культурник», «магазин культтоваров» (где продают канцелярский клей и потребительскую бумагу). Кто придумал эти названия и случайны ли они?

Двигать вперед мировую культуру и служить в Министерстве культуры.

Энгельс писал о рупорах идей. Рупора постановлений худсовета. Но и это мало. Время шло, и вместо рупоров стали хриплые громкоговорители, искажающие и самый звук человеческого голоса. Громкоговорители цитат.

Продажа души черту. Раньше: «отдам весь мир». Нынче: «сосчитаемся. Не обижу». И — обижает. Финал «Портрета»: премия третьей степени и приглашение на банкет.

Страшное падение цен на души. Затоваривание душ. Очередь такая, что не сравнится с хвостом на машину «Победа». Добровольцы из очереди, ведущие запись и явки на перерегистрацию.

«История советского театра». Упражнение с чучелами. Их набивали соломой, приклеивали бороды и рисовали глаза. Потом вешали таблицы с именами. И по команде: раз-два — кололи.

Рассчитывались с «врагами» с криками «Ура!». Многих недосчитывались. Одни лежали в околотке, других отправляли в штрафной батальон. Иные «выбывали по смерти».

Авторам, очевидно, платили не за лист, но за голову.

---

[17] Кузнецов Е. М.— театровед, цирковой режиссер.

[18] Большаков И. Г.— в то время министр кинематографии.

[19] Выделено Козинцевым.

[20] Обычно по субботам Сталин смотрел новые фильмы. Первая фраза была сказана начальником ГУКФа Б. З. Шумяцким перед тем, как он повез в Кремль «Возвращение Максима»; вторая фраза сказана И. Г. Большаковым в связи с тем, что он и другие присутствующие не расслышали реплики Сталина после просмотра фильма «Простые люди».

Все теперь в искусстве ясно. Только искусства не стало.

Когда спрашивают про то, как живет кинорежиссер, то всегда отвечают: «мучается». Очевидно, по аналогии с благородными муками творчества. Я же почему-то всегда вспоминаю, как в Алма-Ате артист Шишкин провалился в уборную и его оттуда вытащили всего в бумажках. Говорят, он мучился. IX. 55

Люди, скользящей походкой входящие без доклада в дверь, куда вход без доклада воспрещен.

Стиль дворницкой и стиль кремово-паркетный. Холуи вельмож.

Личность художника. Двуличность. Безличность.

Народная песня «Ох и тошно мне...»

Гадко. Скверно. Противно. Тошно.

Есть не только палачи, но и любители наживаться на продаже имущества убитых.

Начали говорить по слогам: «Вот че-ло-век. Вот его дом. Че-ло-век ест кашу». Вместо «самый счастливый и богатый» и т. д.

Картины нового поколения. «Максим Перепелица», «Чужая родня», «Земля и люди».

А ну, скажи еще раз, попробуй сказать правду. Это не трудно. Нужна только привычка. Сосредоточимся. XI.

Эпоха и времячко. В произведении было правильно отражено времячко...

«Местный холуй». Он сказал по бумажке, что не надо говорить по бумажке. Вечные положения и формы мимикрии. «Смелее! Дерзайте!»

Детские воспоминания. Журнал «Вокруг света». Длина руки портного, делающего стежку. Какой же длины был бы язык оратора, произносящего речи о том, каким должно быть искусство? Речи о «творчестве» на заседаниях коллегии.

Речь и речь. Общественная деятельность в понятии Чехова и Толстого и тосты. Длина (возможная) руки человека, подымающего бокал за благие понятия.

Пора расшифровать слово, нередко применяющееся в нашем искусствоведении с легкостью. Слово «враждебный». Что значит «враждебный» в различные исторические периоды, его различный смысл. В период, описываемый в «Истории советского театра», смысл совершенно очевидный. Враждебный делу построения Советской власти, то есть — стремление к реставрации капитализма, возвращению земли помещикам, а фабрик капиталистам. Сочувствующий готовящейся интервенции Антанты и т. п.

Как известно, человек даже такого масштаба одержимости, как Белинский, не раз грубо ошибался. Его утверждение о конце Пушкина достаточно знаменито. Однако позволил ли кто-нибудь назвать это утверждение о национальной гордости нашего народа «враждебным» и утверждать, что, высказывая его, Белинский защищал крепостное право (как у нас пишут: желая или не желая).

Пора уже нам применение этого выражения к советским художникам без достаточного политического основания считать одним из случаев нарушения советской законности и рассматривать как разновидность хулиганства. 25.II.56.

[...] сообщил мне, что будет писать книгу о том, как он работает. Как он работает? Все три слова бессмысленны.

Не «работает», не «как», не «он».

Корреспондент спросил: «Как же вы не боитесь занимать в картине одновременно народного артиста СССР и девушку из самодеятельности?» — «Нельзя огульно не верить во всех народных артистов. Возможны и исключения». IV.

Главы Калашникова[21] в «Истории советского театра» — литературный и

[21] Калашников Ю. С.— театровед.

научный стиль, подобный карательным экспедициям и военно-полевым судам.

В ответ на мое предложение перестроить кадр оператор Дудко сказал: «Безусловно, ваша идея имеет материальную базу».

Это новый жаргон Яшки из «Вишневого сада», прошедшего курс диалектического материализма.

От наших статей об искусстве пахнет курицей.

В вонючей комнате со спертым воздухом распахивается окно, и врывается ветер Шекспира, Сервантеса, Толстого.

Говорят, что художник должен уметь «драться». Что же это за драка? Бой кулаками, поединок на саблях? Есть, кажется, и такой способ проявления силы воли и отваги: «американская дуэль» (описанная в каких-то золотоискательских романах) — противники садятся на бочки с порохом и палят из пистолетов в бочки.

И есть как будто другая дуэль — поединок доносами.

[...] — страшный бретер.

Режиссеру по его профессии полагается уметь влезать в чужие шкуры — образы. Вместо этого с него сдирают его собственную шкуру.

Очевидно, это тоже называется искусством перевоплощения. В скелет. В труп.

Нынешний период отличается легкостью и незаметностью перехода от блестящего критика к совершенно не блестящему автору. Лавры на трибуне легко сменяются терниями после просмотра.

Так [...] со звоном прочитал доклад об упадке и таких ясных и очевидных антихудожественных промахах лживой нашей кинематографии, а вскоре утром, проснувшись, обнаружил письма со всех концов страны, протестующие против лживости и фальши его картины.

Путь от прокурора к подсудимому нынче недолог.

Во время проработки Шостаковича гремели патефоны с пластинками Лещенко. Белогвардейский сексуальный голос [...] приобрел гигантскую аудиторию.

Рассказ Шостаковича о доме с открытыми окнами[22].

Чарующая помесь постановлений, собраний, речей и этих пластинок.

Просмотр литературоведами «Белинского». Меня убивали те, по шпаргалкам которых меня и заставляли делать этот фильм. Историки русской литературы, не знавшие до последнего года, что был такой русский писатель Достоевский.

А теперь какой-то дурачок ставит вопрос в «Искусстве кино» — иллюстративность или жизненность? и привлекает как пример «Белинского»[23].

Он не понимает, что дискуссия идет об ином: нужно ли ломать кости художнику в моральных застенках всяческих художественных советов или же это приводит к гибели искусства, культуры.

Как гении казуистики и софистики крутились вокруг слова «правда». И били за то, что ее изображали. Правда — это не то, что в жизни, правда — это то, что в газете. Типичное, не типичное. То, что есть, что ведущее, и пошла писать губерния.

А кто не знает различия между правдой и ложью. Между лгущим и правдивым. Знает каждый ребенок, которому надрали уши за то, что наврал.

История с нашими жанрами не отличалась от подобных же старых историй. Например, знаменитого жанра «рождественских рассказов» с той только разницей, что там штамповалась сентиментальность, а в «историко-биографиче-

---

[22] В те годы дача Д. Д. Шостаковича в Комарово находилась в непосредственной близости от дома отдыха госучреждений; в семье Шостаковича и у его друзей он значился как Дом отдыха работников прокуратуры. После того как жена Дмитрия Дмитриевича попросила уменьшить звук непрерывно работающего радио, его стали включать на полную мощность.

[23] Разумный В. Иллюстративность — враг искусства. — «Искусство кино», 1956, № 5.

ских» — пафос. И что механизированная чувствительность все же менее оскорбительна, нежели автоматизированные гражданские и патриотические чувства. Коктебель. VIII.

Для родителей появились новые затруднения. Детям нужно теперь объяснять, как рождаются младенцы и появляется культ личности.

Запутавшийся папа начал: «Однажды в капусте нашли...»

Пошел жанр «раздвоенной души» (рассказ [...]). Тут уже правда. О секретаре, директоре и пр. Но суть в том, что правда эта совершенно не выражена искусством. Литературы опять не получается. А так как речь идет не о душах, а о душонках и мысли автора не глубже ординарного возмущения, то из героя не сделать Раскольникова. Но это новое: интеллигентские мучения неинтеллигентных людей.

Несложно, чуть глубже задумавшись, догадаться и о причине этого раздвоения. Но вновь русский писатель начал задумываться не над тем, как полагается поступать и думать, но над старинными понятиями «правды», «справедливости». И еще хорошо, что протест не только против американского «happy end», но и против нашего.

История советского театра, живописи, кино и пр. Все это сочинялось, нет, не сочинялось, творилось,— вот уж нет! исследовалось,— какое там, нет, это малевалось по системе композиций огромного размера, на огромные темы с огромными лицами, знаменами и массами. Их красили артелью — к юбилеям на предмет получения Сталинской премии. Все дело было в том, что нагло называли «идеей» то, что на самом деле являлось наивной и примитивной расстановкой сил, участвующих в событиях. Герои. Злодеи. Масса. Лес знамен.

И — «не нам, не нам, а имени твоему».

И положительные, и отрицательные, и первый план, и фон — как были предусмотрены согласно уставу (статьи множество раз повторяли все это). Наносились на холст давно привычные контуры (вплоть до жестов), и артелью раскрашивали по квадратам.

Я один из тех, кому отведен крохотный квадрат в историко-батальной композиции «Очерков истории советского кино».

Работали с песнями. Работа спорилась. Летели комья грязи в лица Мейерхольда, Таирова, Эйзенштейна. Колер густо закрывал все, что они сделали. Колер закрывал, замазывал — культуру.

Кажется, так изображал чертей кузнец Вакула. IX.56.

[...] — дурак с инструкцией. Но горе его в том, что инструкция дана не более чем на шесть месяцев. А дальше фирма не отвечает. И колесики перестают вертеться в должном направлении. Инструкция меняется.

Что такое «голое администрирование» в искусстве — дело уже всем ясное. А вот что такое «одетое администрирование»?

Трудность момента в искусстве в том, что спора как бы и не существует, ибо кто же рискнет сказать: «Нужно администрировать! Бей критической дубинкой!» Нет. Все говорят: «Нужны новаторство, смелость, авторство, свой почерк» и т. д.

На критическую дубинку надели бархатный футляр. XI.56.

Некогда Белинский определил: «голубая литература», а Герцен уточнил: «юридическая». Новый этап этого жанра: «нежно-голубая» литература или «юридическая с соблюдением советской законности».

Слово «сигнал» ассоциируется с автомобильным гудком, сиреной, резким звуком. Нынче — в изящной литературе — сигнал делают как бы на скрипке. Классический стиль ласкового следователя-инквизитора, ведущего допрос в форме вежливой и сладостной. А потом — раз, и поймал на слове. «Вот она, фразочка! Полюбуйтесь! Годков десять за нее голубчику».

Москвин. В чем его сила? Техника?

Наука? Но тогда почему он умеет снять так плохо, как ни один другой оператор? Интуиция и вкус.

Есть нехитрый софизм, дающий охранную грамоту бюрократам, чиновникам, бездарностям,— это критикуют не их, а принципы соцреализма. Потому что в их антихудожественном товаре (именно товаре) на словах все всегда верно, и это несложно, так как слова общеизвестны, проверены и т. д.

Но чем прекраснее слова, тем прекраснее выражение их искусством, тем более личный, сильный способ их воплощения в произведении. I.57.

Фотограф усадил меня, зажег свет, посмотрел в аппарат, потом вздохнул и сказал: «Конечно, придется рассчитывать больше на ретушь». 2/III.

Малый Гнездниковский, д. 7![24]

И все стало похоже на антирелигиозный музей. Здесь заседал трибунал, а здесь стояла дыба. Вот орудия пытки. Но огонь уже не горит под жаровней.

Там, где заседал Художественный совет, теперь какой-то полупочтенный журнальчик «Советский экран». Шум, гам, репортеры.

Там, где мы в ночь с субботы на воскресенье подготавливали свой неминуемый инфаркт, теперь пустота, скучающая секретарша, одинокий бездельник командировочный, коротающий время в ожидании мелкого чина. Нынче здесь, очевидно, открыт Дом ветеранов бюрократизма. Sic transit!..[25] 27.III.57.

Ленинские премии. Уланова, Коненков, Прокофьев.

Нужно строить прочно. И из хорошего материала. 22.IV.

Paris. V.

Обед у Арагона и Эльзы. Интонация крика. Я отвечаю за все. За Кочетова. За Кеменова[26] (Надя Леже). За итальянскую прессу (Fellini).

В каждое время возникают свои «общие места». Причем смена устремлений художников нередко является попросту сменой общих мест. Были общие места высказываний героев (общие места газет), потом наступила реакция — провозгласили «человечность» и пошли общие места лошадиной сентиментальности.

В медицине изобрели терапию укусами пчел. Теперь всех нас так лечат.

В сценарном отделе сидел Исаев[27] и рассказывал про картину Райзмана: «Нет романтизма. И действительно, ведь были не только лохмотья, брань, но и романтизм».

Ох, этот романтизм, которого не хватает!

Лжи не хватает. И взгляд слишком пристальный. XI.

Шкловский позвонил и стал выговаривать: в моей статье я позабыл Тынянова.

Статья была совсем о другом. Тынянов в нее не мог войти.

Я ответил: можно позабыть упомянуть Тынянова, но нельзя вспоминать Ермилова.

Заслуги покойного нельзя ни «высоко», ни «невысоко» расценивать. В искусстве они вообще не «расцениваются».

Продвижение по службе здесь ни при чем. История наград и взысканий в историю культуры не входит.

Пресловутая «воспитательная» роль. Всего лишь воспитание души. Борьба со скотством. И все.

Публикацию подготовила
В. Г. Козинцева

---

[24] По этому адресу начиная с первых лет советской кинематографии находятся руководящие ею организации.

[25] Так проходит!.. (лат.).

[26] Кеменов В. С.— литературовед, критик, действительный член АН СССР, в 1956—1958 годах — постоянный представитель СССР в ЮНЕСКО.

[27] Кинодраматург К. Ф. Исаев говорил о фильме «Коммунист».

«По поводу Ниццы»,

Франция (1929)

Жан Виго, один из гениев кинематографа, не получил какого-либо специального образования. Его дебют «По поводу Ниццы» — по сути всего лишь любительская лента (снятая, правда, профессиональным оператором Борисом Кауфманом), тем не менее вошедшая в историю кино как истинный шедевр образной кинодокументалистики. Эпиграфом к фильму может служить эпизод, снятый двойной экспозицией: вид Ниццы с птичьего полета сменяется кадром, где так же сверху показан стол для игры в рулетку. Вдруг налетевшая мощная волна сметает пенистым потоком все, что находится на его суконной поверхности. Так уже с самого начала заявлена позиция художника, видящего всю неестественность мира, с которым привыкли связывать Ниццу,— мира богатых курортников, картежников, рвачей, праздного и сытого времяпрепровождения, фальшивых ценностей и показных достоинств. В первой части фильма эта тема развивается в сцене парада фланирующих по бульвару Променад стариков и старух, нарядных и полуистлевших. Медленно двигаясь бесконечной вереницей, они являют собой столь убедительную картину разложения, что кажется, будто меха, бриллианты и дорогие ткани прикрывают собой скелет, а за натянутой улыбкой старческого рта чудится насмешливый оскал черепа. Это уже словно бы и не люди, а призраки.

Кадры на бульваре снимались только скрытой камерой, и, по свидетельству Бориса Кауфмана, съемку прекращали в тот момент, когда человек осознавал, что его снимают. Но значило ли это, что момент обращения людей лицом к камере был зафиксирован? Прогуливающихся мы чаще всего видим сбоку, они проходят мимо камеры и почти всегда бросают на нее взгляд, прежде чем уйти из кадра. Но на лицах не мелькает ни растерянности, ни удивления. Неизменна их официальная улыбчивость, явственно читающаяся как стойкая привычка к театральности, игре на публику. Назойливо смотрит в аппарат и танцующая пара, снятая на какой-то вечеринке: лицо женщины выражает усилие казаться естественной. Так неожиданно возможности, заключенные в способе съемки, добавляют еще одну краску к портрету общества.

Кадрами танцев и азартных игр заявлена в начале фильма тема увеселений, спортивных увлечений буржуа: прогулок по морю на яхтах, автомобильных гонок, игры в мяч. Все эти кадры преобразованы ритмическим монтажом в единый ряд, выражающий авторскую мысль. Прием столь же оригинален, сколь и крайне прост: одни и те же кадры повторены несколько раз. Снова и снова летит на камеру из глубины кадра мяч, снова и снова плывет яхта, опять и опять выезжает из-за крутого поворота автомобиль, проделывая один и тот же отрезок пути. Путь этот, подобно бегу по замкнутому кругу, никуда не ведет. Бесплодно существование тех, кто всю жизнь лишь отдыхает: «вещный» мир превращен из средства в окончательную цель.

И вдруг все преображается. Бесшабашное действо разливается по улицам, рвется в небо качающимися макушками маскарадных голов. Здесь маски как бы отрываются от людей и начинают свой собственный парад. Так маска и человек уравниваются, они становятся взаимозаменяемыми в изломанном и извращенном обществе.

Тема карнавала органически связана с мотивом пустоты, исчезновения. Образ смерти явлен в фильме по-разному: перемежаясь со сценами карнавального веселья, встают в кадре ряды крестов; упираются в небо склонившиеся в печали мраморные надгробные скульптуры; спешит похоронная процессия. Этой теме аккомпанирует и другая — тема войны: в порт входят военные корабли, по

«По поводу Ниццы. Документальный угол зрения» («A propos de Nice. Point de vue documentée»)

Автор сценария, режиссер и продюсер Жан Виго. Оператор Борис Кауфман.

городу маршируют шеренги бравых солдат. Локальный образ Ниццы расширяется до обобщения: он вмещает в себя не только жизнь и смерть, богатство и бедность, но также мир и войну. Переплетаясь с темой карнавала, мотивы смерти и войны обретают двойной смысл. Виго не склонен видеть в смерти главный итог жизни, пусть даже такой пустой и бессмысленной. Не уход из жизни, но радостное безумство и опьянение карнавалом подводит под ней последнюю черту. Ведь карнавал — это гротескное и шутовское низвержение жесткого «порядка», установленного в обществе.

Только теперь мы понимаем истинную природу таких озорных, почти хулиганских кадров первой части фильма, как невероятно быстрое переодевание восседающей в шезлонге молодой особы, которая в конце концов оказывается обнаженной, или комическое превращение ботинок денди в голые ноги во время того, как их надраивает чистильщик. Все это своеобразные смеховые разоблачения, и эти шутливые метафоры есть минимодели стилистики всего фильма.

Финал также воспринимается под знаком карнавала. Виго вновь приводит на экран важную старуху, словно только что вышедшую из толпы богатых обитателей бульвара Променад. На этот раз она снята на фоне собственного завода, дымящего трубами, и предстает в величественном ракурсе, снятая с нижней точки. Комический эффект усилен тем, что она беспрерывно говорит в камеру (а фильм, как вы, конечно, знаете, немой), причем фигура ее возникает попеременно то в левой, то в правой части экрана, так что собеседником старухи оказывается... она сама. И тут широкая, открывающая десны улыбка фабрикантши вдруг превращается в гримасу огромной маски, и резкий монтажный стык показывает нам разбитую валяющуюся на земле маскарадную куклу...

Если бы фильм завершался кадрами кладбища, авторская концепция мира была бы назидательной и мрачной — но ни резонерство, ни пессимизм не свойственны Виго. Он взрывает безысходность, создав полусерьезный-полусмеховой мир, в котором побеждает — впрочем, так же, как и в реальности,— не смерть, а новая жизнь.

Виго создавал свои картины в тот момент, когда авангардизм в известной степени изжил себя и уже не определял развитие киноискусства, а новый стиль — «поэтический реализм» — пока не пришел ему на смену. Фильмы Виго, и отчасти «По поводу Ниццы», явились плодами переходного периода, что, может быть, способствовало удивительной свободе, с какой творил этот художник, не доживший и до тридцати.

Однако утонченность внутренней структуры его фильмов при внешней элементарности их действия, неожиданность переходов от лирики к комедии, от трагического к фарсовому, смелость временных и пространственных смещений,— все это приближает фильмы Жана Виго к современному кинематографу. Фильмы Виго — это авторское кино в сегодняшнем понимании, вот почему он и по сей день является любимым режиссером для многих. Особенно для начинающих кинематографистов, которые видят в нем, в его прекрасной молодости, в его творческой и человеческой свободе труднодостижимый, но манящий идеал.

Елена Винниченко

Иллюзион

«Унесенные ветром», США (1939)

Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда.

Владимир Набоков

Эти слова признанного лидера русской экспериментальной прозы первой половины нашего столетия, венчающие его мемуарную книгу «Другие берега», наконец-то ставшую доступной читательской аудитории в отечестве автора, не раз и не два вспоминаешь, раздумывая о необычной, в чем-то даже парадоксальной, хотя по-своему и закономерной судьбе, выпавшей на долю «Унесенных ветром» — романа и фильма.

В самом деле, есть что-то неотразимо притягательное в написанной более полувека назад безвестной домохозяйкой из Атланты, штат Джорджия, подробной, обстоятельной, порою вызывающе пространной (больше тысячи страниц!) семейной саге о днях давно и

безвозвратно минувших — точнее, истории одной удивительной жизни на грозовом фоне фатальных для героини и ее класса социально-исторических потрясений: гражданской войны 1861—1865 годов и последующей неостановимой деградации американского рабовладельческого Юга,— чтобы она, эта сага Маргарет Митчелл, не став, в точном смысле слова, явлением литературной классики, из года в год уверенно лидировала в перечнях мировых бестселлеров, выдержав едва ли не во всех странах цивилизованного мира рекордное, во много раз превысившее «возраст» самой книги число переизданий. Отнюдь не Фолкнер, не Хемингуэй и в то же время совсем не «Аэропорт» Хейли, не «Крестный отец» Марио Пьюзо, а вот поди ж ты — читалось и читается запоем!

То же и с фильмом, созданным, так сказать, по горячим следам триумфа книги, в первые же три года (1936—1939) переизданной сорок восемь раз. Экранизация, задуманная с беспрецедентным постановочным размахом, уже в первый год демонстрации (премьера «Унесенных ветром» состоялась 15 декабря 1939 года в Атланте при стечении сотен репортеров из всех уголков Америки) принесла студии 13,5 миллионов долларов прибыли, а в дальнейшем оказалась одним из самых жизнестойких детищ Голливуда.

В чем же секрет? — зададимся вопросом, в скобках отметив, что место данного фильма в обширном активе американского кинематографа все-таки несравненно более весомо, нежели место действительно яркого и незаурядного семейно-психологического «эпоса» Маргарет Митчелл в большой и сложной истории литературы США XX века. В чем неувядающая магия «лучшего» (порукой тому «Оскар») американского фильма, выпущенного в 1939 году? В строгом, уверенном мастерстве режиссуры («Оскар» — Виктору Флемингу)? В снайперской точности диалогов («Оскар» — Сидни Хоуарду)? В подкупающей своей искренностью, проникновенностью и страстью игре исполнительницы главной женской роли («Оскар» — Вивьен Ли)? Наконец, в органичном «втором плане» киноповествования, длившегося непривычно долго — 3 часа 42 минуты («Оскар — исполнительнице второплановой женской роли Хэтти Мак-Дэниэл)?

Можно, разумеется, перечислять и дальше имена осененных «звездной пылью» участников ленты: операторов, композитора... Но даже всерьез уверовав в непогрешимость жюри, ежегодно присуждающего награды Американской киноакадемии (что, мягко говоря, излишне), трудно уйти от мысли, что применительно к «Унесенным ветром» допущена явная несправедливость: не назван «мотор» всего грандиозного предприятия: Дэвид О. Селзник.

Кларк Гейбл и Вивьен Ли в фильме «Унесенные ветром»

Ибо киноверсия романа Митчелл — поистине впечатляющий итог продюсерского профессионализма.

Селзника — одного из «китов» студийного кинопроизводства — современники оценивали по-разному. Но никто не отрицал в нем тех основополагающих качеств, без которых продюсеру в Голливуде не состояться: обостренной интуиции, масштабного делового мышления и кипучей энергии. Замышляя суперпродукт, он не склонен был экономить на мелочах.

Но, янки до мозга костей, Селзник был готов и на риск — для пользы дела. «Факто-

---

«Унесенные ветром» («Gone With the Wind») Автор сценария Сидни Хоуард (по одноименному роману Маргарет Митчелл). Режиссер Виктор Флеминг (в работе над фильмом принимали участие также Джордж Кьюкор и Сэм Вуд). Оператор Эрнест Халлер. Композитор Макс Стайнер. Продюсер Дэвид О. Селзник. В ролях: Вивьен Ли, Кларк Гейбл, Лесли Хоуард, Оливия де Хевилленд, Хэтти Мак-Дэниэл и др. Производство «Метро-Голдвин-Майер».

ром риска» в данном случае оказалась двадцатипятилетняя англичанка Вивьен Ли, до того лишь однажды выступившая — правда, с блеском — в продукции «МГМ»: кинокомедии «Янки в Оксфорде» (1938): немалому числу соотечественниц Маргарет Митчелл было присуще гипертрофированное чувство патриотизма по-американски. Впрочем, Селзник и тут рисковал продуманно: одобрив (а затем забраковав) таких прогремевших от Западного до Восточного побережья «звезд», как Таллула Бэнкхед, Бэтт Дэвис, Полетт Годар, он в конце концов пришел к выводу, что роль зеленоглазой Скарлетт О'Хара — неукротимой в страстях и воле к самоутверждению наследницы родового имения Тара, унаследовавшей огненный темперамент отца-ирландца и изящную духовность матери-француженки,— эту роль должна сыграть неизвестная поклонникам Голливуда актриса. Актриса, которую откроет он, Селзник. Продюсер мыслил перспективно. И, планируя будущее, подписал с Вивьен Ли контракт на семь лет вперед.

Не столь безошибочным оказалось его чутье при выборе режиссера (заметим, впрочем, что понимание лидерской роли режиссера в съемочном процессе показалось бы в описываемое время иерархически ориентированному менталитету голливудского типа ничем иным, как бредом умалишенного). Продюсер-профессионал, Селзник искал понимающих исполнителей своего замысла. Сначала он остановился на поднаторевшем в экранизациях и салонных драмах Джордже Кьюкоре, прекрасно разбиравшемся к тому же в женской психологии и славившемся успешной работой с исполнительницами. Это ему, Кьюкору, позже отдаст взволнованную дань актерской признательности Вивьен Ли, когда станет главным «живым капиталом» баснословно дорогостоящей ленты. Затем, не без нажима со стороны своенравного Кларка Гейбла, Селзник доверит продолжение едва начавшихся съемок еще более многоопытному ветерану постановочных боевиков Виктору Флемингу; имя последнего и будет запечатлено в титрах «Унесенных ветром», которые останутся высочайшим пиком всей его творческой биографии. А завершит картину третий профессионал Голливуда — Сэм Вуд.

Но и максимальная спаянность большого и громоздкого съемочного механизма — заслуга Селзника — сама по себе не могла служить залогом столь внушительного конечного результата. Залог успеха, коль скоро речь заходит об экранизации, все-таки определяется прежде всего исходными достоинствами литературного первоисточника, равно как и некоторыми особенностями внутренней его структуры, предполагающей бóльшую или меньшую способность к «перекодировке» на язык экрана. Эту сторону проблемы, думается, не в полной мере учитывают исследователи, заявляющие, что единственному произведению Маргарет Митчелл простонапросто «сказочно повезло» в кино. А вот Хемингуэю или Фолкнеру — как раз напротив.

Не без того, разумеется. Случайно ли, однако, наиболее близкой — сюжетно, да и по духу — оригинальному творчеству «великого южанина» была и остается экранизация «Святилища» (1960, постановка Т. Ричардсона) — едва ли не самого сенсационного и «внешнего», самого малоудачного из его романов? Подобные примеры можно умножить...

Но как же с романом Митчелл? Теперешнему его исследователю — литературоведу ли, киноведу — не в пример труднее, нежели Селзнику. Тот-то понимал свою задачу просто: ему нужна была киноверсия снискавшей беспрецедентную популярность книги, которая ничем не уступала бы самой книге. На него, озабоченного в конечном счете «кассовым» интересом, работал сам неутихавший интерес широкого круга американцев к «Унесенным ветром». Это и было достаточно солидной предпосылкой, на которой он, продюсер, выстроил прочное здание своего суперколосса. В его фундаменте лежал роман. А в чем истоки притягательности самого романа? Вот мнение известного советского литературоведа П. Палиевского: «В американской литературе XX века нет более живого характера. Проблемы, неразрешенные комплексы, имена — это пожалуйста; но чтобы был человек, который перешагнул за обложку книги и пошел по стране, заставляя трепетать за свою судьбу,— второго такого не отыскать»[1].

Таким романным уникумом явилась Скарлетт О'Хара, нашедшая в фильме свое «второе я» в облике блистательной Вивьен Ли.

О феномене поразительной игры неведомой тогда никому в Штатах молодой англичанки, на долю которой пришлось воплотить своего рода антиэталон утверждающегося американизма с императивной для него неразборчивостью в средствах и беспощадно логичными нравственными следствиями: одиночеством, затаенной тоской, душевной опустошенностью,— уже немало и хорошо писалось в нашей критике, и здесь нет необходимости повторяться. Важнее, думается, сказать о другом.

[1] Цит. по: Митчелл М. Унесенные ветром, т. 1. М., 1984, с. 3

О том, как судьба капризной и своенравной героини, «двоюродной сестры» незабываемой Бекки Шарп из теккереевской «Ярмарки тщеславия», бросаемой прихотями драматичной, но глубоко закономерной биографии своего плантаторского сословия (и шире — всего расцветшего на дрожжах рабовладения сельскохозяйственного Юга) из одной крайности в другую, преломила в себе сложную, противоречивую эволюцию той влекущей, переливающейся обманчивым миражным великолепием и таящей в глубинах самой себя роковой эмбрион самоуничтожения Американской Мечты, которая на протяжении всей истории США была источником и одновременно питательной средой национального искусства. Подспудная амбивалентность героини, очаровывающей окружавших ее мужчин (и зрителя) непредсказуемостью своего ирландского нрава и отталкивавшей их (и зрителя) трезвым практицизмом и всегдашней готовностью при малейшей надобности повести себя «не как подобает леди», представала в фильме не только емкой метафорой исторического пути обезземеленного американского Юга, но и в известном смысле пути всей американской нации.

Внимательно читавшая Л. Толстого писательница отнюдь не задавалась целью воспроизвести сложный ход всей национальной истории; патриотка Атланты, она стремилась нарисовать некоторые из наиболее красочных ее страниц. Но эта обрывочность общей картины переживаемой эпохи парадоксальным образом облегчила задачу перенесения романа на экран при сохранении таких его эпизодов, которые в зрительной «транскрипции» только выиграли в своей выразительности (поражение войск Конфедерации, бегство персонажей из осажденной Атланты и др.). Как и у Теккерея, писавшего сатирический «роман без героя», в книге Митчелл и фильме Флеминга на первом плане закономерно оказались антигерои: Скарлетт и Ретт Батлер. Впрочем, прославленный Кларк Гейбл, «самый обаятельный мужчина американского экрана», ощутимо уступал здесь Вивьен Ли не только в глубинной проработке, но и в фабульной масштабности образа бравого капитана-контрабандиста, резонно удивлявшегося тому, отчего «большинство людей... никак не могут уразуметь, что на крушении цивилизации можно заработать ничуть не меньше денег, чем на создании ее». За внешней неотразимостью гейбловского персонажа, умеющего в любой ситуации сохранить джентльменские манеры, в фильме чаще, чем в романе, терялась, уходила в тень та почерпнутая из жизни «изнаночная» сторона хищнического индивидуализма, которая обусловила собирательность этого характера. Впрочем, трудно исключить, что такая переакцентировка входила в замысел Д. Селзника, не желавшего чрезмерно компрометировать баснословно популярного у зрителей актера.

Наследуя достоинства романа, киноверсия, естественно, вместила в себя и его недостатки. Так, зеркальным отражением ограниченности ви́дения Митчелл закономерностей исторического процесса явились приобретшие в фильме оттенок приторной сентиментальности сцены трогательной взаимной привязанности между белыми плантаторами и их черными рабами. И незаурядное актерское мастерство исполнителей-негров оказалось проводником господствующего «голливудского» стереотипа, что дало повод иным из критиков впоследствии говорить о расистском содержании как романа, так и фильма. Впрочем, в пылу полемических споров «расистский» элемент в фильме Флеминга, думается, не раз бывал неправомерно преувеличен.

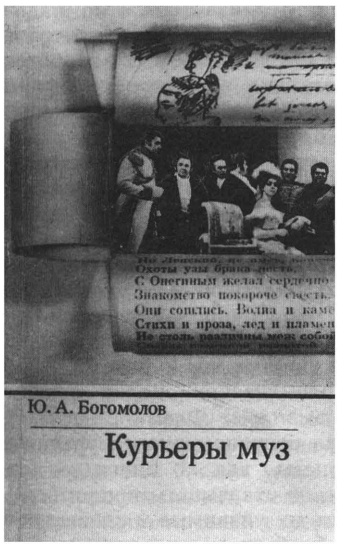
Словом, фильмы, как и книги, — дети своего времени, и отказываться по прошествии лет видеть их уязвимые и слабые стороны означало бы быть не до конца честными. Но та же честность требует признать, что такому «ребенку», как «Унесенные ветром», оказалась уготована на редкость долгая и деятельная жизнь.

...На днях, перелистывая свежие выпуски ежемесячника «Фильм», издания Британской ассоциации киноклубов,— я наткнулся на любопытное сообщение. В 1988 году авиакомпания «Алиталия» провела социологический опрос на тему: «Какие десять произведений мирового кино вы сочли бы необходимым спасти в случае крайней опасности?» Рядовые кинозрители отреагировали с редким единодушием: первым фильмом в перечне они назвали «Унесенные ветром». Воистину прав был Набоков: «увиденное не может быть возвращено в хаос никогда». И вправе ли художник — любой художник — желать для себя большей награды?

Николай Пальцев

У книжной полки

Ю. А. Богомолов. Курьеры муз. М., «Искусство», 1987



Вышла вторая книга Юрия Богомолова «Курьеры муз». Подзаголовок уточняет ее замысел: «Диалектика продуктивного и репродуктивного на радио и телевидении», хотя и он не охватывает содержания монографии: автора волнует взаимодействие продуктивного и репродуктивного и в кино, и в театре — во всех видах искусства и творчестве вообще.

Он замечает, что в основе всякого рода творчества лежит стремление к тому, чтобы результат, продукт, произведение дошли до читателя, зрителя, слушателя; значит, процессы распространения, тиражирования, репродуцирования — вовсе не внешние черты искусства, а органические его свойства, они касаются не только технологии, но внутренне связаны с эстетическими основами.

«Репродукция в идеале является продолжением оригинала, а не просто его повторением, дубликатом, глухим отзвуком, бледным слепком» (с. 4). Более того — репродукция предопределена оригиналом, органична для него, процесс тиражирования «определяется не только спросом на произведение, он обусловлен самим произведением в его структуре» (с. 4—5). И еще: между оригиналом и репродукцией существует вовсе не односторонняя связь, а диалектический процесс, сформулированный Ю. Богомоловым парадоксально: «эволюция обратима», иными словами, «репродуктивная деятельность способна в иных случаях и при иных обстоятельствах трансформироваться в художественно - эстетическую» (с. 7). И, наконец, внутри произведения искусства в диалектическом единстве сочетаются элементы продуктивные и репродуктивные. И даже еще глубже — одни и те же элементы могут быть рассмотрены и как оригинальные, продуктивные, и как репродуктивные, рассчитанные на решение коммуникативных задач: «Сюжет в литературном произведении или композиция в пластическом имеют значение не только как способы организации жизненного материала, но и как средства организации внимания аудитории. То же самое можно сказать о таком заметном элементе художественной структуры, как герой. Герой и сюжет в коммуникативном плане — это и есть то, что в первую очередь (иногда и во вторую, и в третью, и в... последнюю) стремится воспроизвести массовая репродукция» (с. 5).

Итак, заявлены четыре уровня проблемы:

1. Репродукция — неизбежное продолжение (а не только воспроизведение) оригинала.

2. Обязательность, неизбежность репродукции заложена в структуре оригинала.

3. Оригинал и репродукция связаны диалектически, находятся во взаимодействии, испытывают взаимные влияния.

4. Художественная структура строится на диалектическом взаимодействии продуктивного и репродуктивного, и каждый элемент структуры выполняет и ту, и другую функции.

Наличие этих четырех уровней говорит, что перед нами не просто исследование частной проблемы, а хорошо продуманная эстетическая концепция.

Впрочем, выражение «перед нами» не совсем точно: книга не представляет собой систематического изложения концепции, хотя отдельные ее черты проявлены довольно отчетливо. Эта работа скорее призвана показать, насколько найденная концепция позволяет объяснить художественную практику, повороты которой либо парадоксально не вписываются в уже существующие теоретические каноны, либо втискиваются в них после ряда операций по выжимке, усушке и уплощению.

Плодотворность своей концепции Ю. Богомолов демонстрирует в широчайшем диапазоне от синкретического первоискусства до еще не понятых нами видеокассет.

Нас, естественно, интересует, как автор проводит через уровни своей концепции искусство кино. Широко, многообразно и с завидной легкостью, которая — результат неизбежно огромной и трудной предварительной работы. Легкость эта так заманчива, что наталкивает читателя на мысль попробовать и самому провести сквозь все уровни концепции любую нерешенную еще проблему: кажется, что ключ к ней уже найден. Не показатель ли это высших достоинств автора и его работы?

В книге, к примеру, нет специальной главы или раздела о происхождении кино и о его взаимодействии с другими искусствами, но пунктирно, штрихами эти проблемы намечены, так что читатель вполне может самостоятельно реконструировать точку зрения автора. Ясно, что для него кино — неизбежное продолже-

ние «оригинала», то есть более старых видов и форм искусства (первый уровень). Что появление кино — закономерность, предопределенная достижениями литературы, театра, изобразительного искусства (второй уровень). Что и появление нового искусства не могло пройти бесследно для «старых» искусств — повсеместно обнаруживаются признаки его влияния, которые, в свою очередь, вновь воздействуют на кино; кроме того (что глубже и принципиальнее) все другие искусства в целом и отдельные их творения уже не могут восприниматься современным зрителем, читателем, слушателем без учета специфики киновосприятия (третий уровень). Что элементы «подражания» другим искусствам (другим художникам, другим произведениям), тиражирования художественных достижений — процесс не только неизбежный, но и полезный, ибо без репродуктивной работы нет и продуктивной; что самое оригинальное, «ни на что не похожее» произведение обязательно на что-то похоже и в чем-то повторяет, репродуцирует уже найденное, и это не только неизбежно, не только полезно, но и необходимо; что в любом элементе каждого произведения мы обнаружим и оригинальность, неповторимость, и «вторичность» (четвертый уровень).

Тем же методом рваного монтажа — с пропусками «сюжета» и «действия» — Ю. Богомолов проводит через уровни своей концепции две проблемы, которыми он как теоретик усиленно и с успехом занимается уже более двух десятилетий: законы жанра и парадоксы экранизации. Метод этот имеет свои преимущества — прежде всего выразительные: энергия мысли, движущейся толчками, стимулирует и читательские размышления и в то же время позволяет «подать» конкретный материал без долгих подходов. При этом многие важные тезисы предлагаются автором как бы вскользь, и требуется немалая работа, чтобы убедиться в непротиворечивости отдельных высказываний, а также выделить из них главные, принципиальные. Книга написана легко, с присущим Ю. Богомолову стилистическим блеском, а читается с трудом, без которого ценности ее не понять. Это напоминает манеру В. Б. Шкловского, который, судя по всему, оказал на Ю. Богомолова немалое влияние — не только в тяге к афористичной сгущенности текста, но прежде всего в парадоксальности мышления.

И здесь самое время сказать о том, что Ю. Богомолову не удалось. При всем том, что концепция автором неоднократно проверена на наших глазах практикой и прекрасно в его руках работает, она далека от универсальности, и уже в процессе чтения книги начинаешь ощущать ее недостаточность.

Первые признаки этого, как часто бывает, обнаруживаются в терминологии. Сами понятия «продуктивное» и «репродуктивное» не определяются, и в общем-то в этом не чувствуешь потребности: и так кажется ясным, что имеется в виду. Но потом обнаруживается, что эти термины означают не всегда одно и то же. То Ю. Богомолов уравнивает «продуктивное» с «познавательным» (с. 50), то «познавательное» становится «содержательным» (с. 65). Если строго следовать логике, то ряду: «продуктивное» — «познавательное» — «содержательное» — противополагается соответственно ряд: «репродуктивное» — «коммуникативное» (с. 64—65) — «формальное». Иначе говоря, строгое следование логике приведет нас к уже известным оппозициям формы и содержания, реальности и вымысла, поэзии и прозы, документальной первоосновы кинематографа и условности киноискусства. Введя свою оппозицию «продуктивное — репродуктивное», Ю. Богомолов ничего существенно не изменил в той картине, которую рисовала теория до него и неудовлетворенность которой он высказывал еще в 1978 году в статье «Тавтология и иносказание»:

«Отсутствие универсальной общей теории, позволяющей охватить противоположные в стилистическом плане явления, привело к ситуации своеобразного эстетического дуализма.

Разумеется, как это обычно бывает в подобных случаях, нет недостатка в работах, исполненных теоретического добродушия и благодушия, почему бы просто не дополнить одну позицию другой, то есть отчего бы не сложить обе концепции, раз уж сама художественная практика складывается из явлений, принадлежащих двум разным эстетическим направлениям?

Нет нужды, видимо, объяснять, что это подход к проблеме не столько диалектический, сколько эклектический»[1].

Статья эта представляет особый интерес, поскольку многие ее тезисы без изменений вошли в новую книгу Ю. Богомолова (в частности, и приведенное место — см. с. 64). Очевидно, это свидетельствует, что теория сложилась в общем давно, а в дальнейшем лишь уточнялась, проходя проверку на различном материале. И хотя подчас в этой проверке были моменты драматические (как, скажем, статья о грузинском кино, вызвавшая ожесточенную дискуссию), ученый все же, по всей видимости, убеждался в правильности своей теории, раз от ее постулатов не отказался, углубив и развив их (к примеру, оппозиция «продуктивное — репродуктивное» в той статье еще не выявилась, и речь шла о другой паре: «познавательное — коммуникативное»).

Вероятно, у Ю. Богомолова была надежда, что теперь он обнаружил оппозицию, которая вбирает в себя если не все прочие, то многие. Тем более что за это время он сильно продвинулся в сторону именно универсальности теории. Ю. Богомолов обнаруживает принципиальную двойственность художественных структур: в любой из них есть элементы продуктивного и репро-

[1] Богомолов Ю. Тавтология и иносказание.— «Искусство кино», 1978, № 2, с. 85.

дуктивного, коммуникативного и познавательного, они перетекают друг в друга. Более того — одни и те же элементы структуры способны выполнять и выполняют обе функции. Таким образом, двойственность, оппозиция есть свойство всеобщее: в прозе содержится поэзия, в условности — документальная природа, в форме — содержание и наоборот. Художественная структура существует как единство оппозиций. Здесь пока еще нет нового. Оно появляется, когда Ю. Богомолов доказывает: единство вовсе не представляет собой равновесия, баланса оппозиционно заряженных элементов; художественная структура всегда принципиально асимметрична — она либо направлена в сторону продуктивную, либо сдвинута к репродуктивному началу, ориентирована на познавательные, содержательные задачи или устремлена к коммуникативным, выразительным целям.

Асимметрия художественной структуры — принципиальная, конструктивная, неизбежная,— пожалуй, действительно новый шаг в теории кино, который удалось сделать Ю. Богомолову. Однако, разумеется, не последний на пути к универсальной теории. Положенная в основу концепции оппозиция «продуктивное — репродуктивное» вполне продуктивно работает, но наряду с другими (хотя бы с парой «тавтология — иносказание»).

В книге Ю. Богомолова масса достоинств, без сомнения, обогативших молодую теорию средств массовой коммуникации и начинающуюся теорию телевидения. Что же касается кино, то новая книга — талантливое подтверждение насущнейшей необходимости теории и невозможности или малопродуктивности попыток подойти к ней в обход целого ряда операций, среди которых есть, на мой взгляд, по крайней мере одна принципиальная. Теория должна определить состав современного киноязыка, то есть элементы художественной структуры. Для этого, в свою очередь, необходимо найти первоэлемент, единицу (или единицы) языка; во-вторых, обнаружить систему (вероятнее всего, иерархическую) их взаимодействий.

Между тем уже на протяжении многих десятилетий теоретические размышления либо кружат на соседних с кино территориях, скапливая силы и решимость для массированной интервенции, либо совершают летучие набеги на локальные территории (скажем, жанр или стиль), а то предпринимают попытки выстроить теоретическое здание на базе нескольких фильмов.

Объяснение такому состоянию есть. С одной стороны, ряд способнейших теоретиков (и среди них Ю. Богомолов) по роду службы вынуждены заниматься не кинематографом или не только им. С другой — вся система современного киноведения выстроена таким образом, что киновед, в какой бы области он ни работал, в одном (лучшем) случае — критик, в другой — эссеист, в третьем — публицист, но никогда — теоретик.

В этих условиях каждый серьезный киновед вынужден выработать «про себя» некую общую рабочую теорию кино с тем, чтобы иметь более или менее последовательную позицию в критике, публицистике или эссеистике (несерьезные обходятся гражданским пафосом, вкусовой интуицией и эстетическим чутьем). Можно назвать, кроме Ю. Богомолова, еще не менее десятка киноведов, в работах которых вычитываются контуры и даже отдельные детали невысказанной, но подразумеваемой общей теории — а общей теории у нас нет. Так, в момент создания новой модели кинематографа, надо понимать, не нашлось ни одной теоретической концепции кинопроцесса, зато обнаружилась насущная потребность в теории.

Геннадий Масловский

Л. Карахан

Рядом с центром Европы

Размышления на темы XXVI МКФ в Карловых Варах

Освоение натуры

Есть такая географическая точка — центр Европы. Она находится недалеко от Карловых Вар. Эта уникальная точка, наверное, была романтическим памятником обустройства цивилизации на Земле — ну, скажем, в эпоху великих географических открытий. Сегодня, ввиду повсеместной истоптанности планеты, подобные центры континентов, как, впрочем, и символические границы между ними, представляются не более чем анахронизмами, лишенными ощутимого внутреннего содержания.

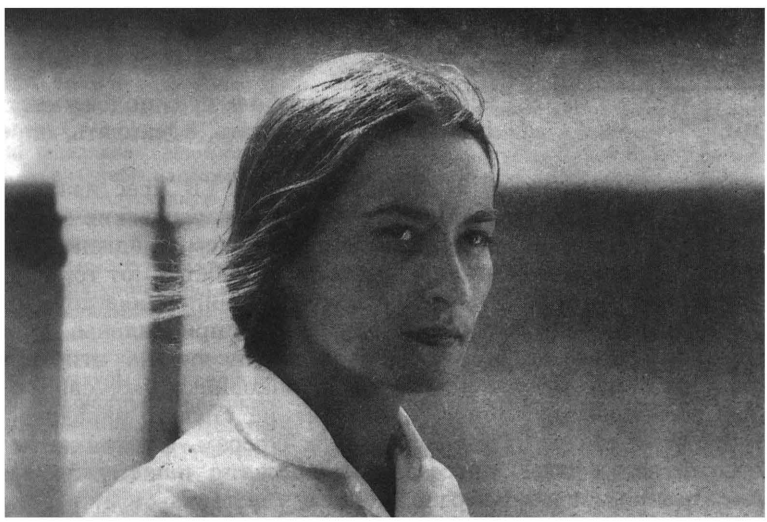
География открывает свой смысл в ином измерении. Оно проявляется само собой уже в тот момент, когда самолет приземляется на пражском аэродроме — том самом, где двадцать лет назад запросил посадку первый транспортный самолет с десантниками. Давно это было, но стоит полночному разговору в клубе с хозяевами фестиваля продлиться за границу дежурных вопросов и ответов о перестройке, как начинаются нелегкие воспоминания и возникает образ вращающейся башни танка — всевидящей и неумолимой механической силы. Этот образ довлеет. И никуда, кажется, не уйти от него — ни им, очевидцам, ни нам — ответчикам.

Утро вечера мудренее. Не в том смысле, что оно отменяет право воспоминаний и естественно возникающее чувство вины. Просто при дневном свете все приобретает большую подвижность. Возможно соизмерять, оценивать, определяться.

Много знакомого. В фестивальной толпе узнаваемы классические, как видно, везде порождаемые административной системой типажи — от торжественно несущего себя чиновника до шустрого «вечного зятя» при сильных мира сего. Дома исполнители на эти роли поменялись, и чиновники уже свои ребята, а «зятья» не спешат заявлять о причастности к сферам. Когда же на пресс-конференции по нашему фильму «Возвращение», участвовавшему в документальной программе, режиссера картины Т. Чубукову начали одолевать вопросами: почему взгляд на афганскую проблему в фильме расходится с официальным? Почему концепция фильма не соответствует высказываниям генерала Громова на партконференции? И т. д.— в пору было даже посочувствовать людям, еще не познавшим радость социалистического плюрализма. Зато после того, как на очередной пресс-конференции режиссер А. Ихо (его фильм «Наблюдатель» был из лучших на конкурсе дебютов) огласил программу эстонского Народного фронта, тревожный шепоток прошел не только среди устроителей фестиваля. Отголоски потом приходилось слышать и в московских коридорах: что сказал да как сказал.

Сравнение по частностям занимает только до тех пор, пока не начинаешь осваиваться в иной среде и в действие не вступают целостные качественные по-

казатели, властно устанавливающие свой баланс. И тогда признаешь, что собственный спектр восприятия социальной свободы (а речь идет именно о социальной, а не о духовной свободе, которая возможна даже в каменном мешке) изначально сужен, искусственно сконцентрирован в сфере идеологии. Ведь вся привычная сфера жизнеобеспечения пока вообще не выходит на какой-либо рационально воспринимаемый



«Заноза под ногтем», режиссер Шандор Шара (Венгрия)

уровень свободы. Между тем сферы эти, как ни горько сознавать, являются сообщающимися сосудами в социальном бытии. Даже самая дерзкая идеологическая свобода в зависимости у несвободы пресловутого продовольственного магазина с его вечной очередью. И, наоборот, отсутствие оной ставит свои пределы даже матерому чиновному консерватизму.

Возможно, фестивальная кухня (в прямом смысле этого слова) действительно заслуживала снисхождения, если верить гостю, который пересек западную границу,— она здесь недалеко, чуть дальше центра Европы, километров тридцать. Но для тех, кому предстояло возвращаться в противоположную сторону, одни названия —«баварский антрекот», «говядина по-ориентальски»— внушали ощущение инобытия.

...Уже давно существует нечто вроде негласного соперничества между Карловарским и Московским фестивалями как наиболее крупными киноконкурсами в социалистическом мире. Сейчас Московский на подъеме. Карловарский переживает спад, о чем всегда можно судить по количеству «звезд». Летом 1987-го в Москве «звезд» было хоть отбавляй, не протолкнешься. В Карловых Варах 1988-го «звезды» были на вес золота — почти как в Москве начала 80-х. Московский 1989-го обещает еще больше укрепить свой престиж за счет более строгого конкурсного отбора. Будут, наверное, и «звезды». И все-таки, как ни парадоксально это теперь прозвучит, Карлововарский фестиваль при всей своей нынешней тихой провинциальности, может дать фору перестроечному колоссу в Москве. Я имею в виду даже не фестивальную кухню (теперь уже в широком смысле этого слова). Тут конкуренция еще долго будет бессмысленной. Фестивальная организация, жизнеобеспечение — все, что у нас превращается в неразрешимые и нередко постыдные проблемы, здесь остается невидимым и практически не отвлекает внимание. Речь о другом — о самой фестивальной программе, в которой все, что в Москве еще кажется откровением гласности и распределяется по принципу дефицита, существует здесь почти обыденно, не вызывает ажиотажа. Очевидно, при всех сложностях

восприятия нашей перестройки, здесь все-таки традиционно большая общественная открытость.

Наша свобода, обретенная в трудах, подчас в подлинно героическом преодолении несвободы, имеет свое ни с чем не сравнимое обаяние. Но есть свое «скромное обаяние» и у свободы как нормы, продиктованной и уровнем жизни, и национальным опытом. Во всяком случае есть у нее неоспоримое достоинство. Конечно, с налету стену можно порушить куда основательнее, но в одном, другом, третьем месте. Сама стена не исчезнет. Образуются лишь окна в высокой по-прежнему преграде. Норма снимает преграду по всему фронту, хотя преувеличивать не стоит — в данном случае вовсе не до основания. И тем не менее это уже обзор, а не подглядывание. Причем обзор и на Восток и на Запад, что вновь возвращает к уникальной местной географии.

Честно говоря, дома, с радостным замиранием сердца внимая разговорам об общем европейском доме, о сближении, о «взаимном проникновении структур жизни», с трудом воображаешь себе реальность сближения, в котором с одной стороны государства, раздумывающие об общей валюте, а с другой — мечты о конвертируемости рубля. Такая ведь амплитуда — длиной в долгие эволюционные десятилетия. Но широта обзора что-то значит. Хоть и в экранном отражении, а рядом с центром Европы виднее оказались существенные психологические подвижки в отношениях со временем, с историей. Они считываются здесь не только с экрана. Близость к центру Европы в конце концов перестает казаться годной лишь в очерковую декорацию.

Гостеприимные Карловы Вары (великий Карлсбад) — райский уголок на водах. К тому же культурная «Мекка» с разнообразнейшим представительством — от Гёте до «Битлз». Но и здесь не уйти от давления исторических реалий. В прошлом — выступление Гитлера с балкона местного отеля «Империал», после чего были изгнаны все славяне. А потом, после освобождения,— все немцы. Не избавляет от ощущения тревоги, неустойчивости благодатного здешнего существования и настоящее, делающее тут лишь первые робкие шаги в сторону от силового противостояния.

Новый человек

Доминанта — страх. Страх человека не перед какими-то зловещими внешними силами, не зависящими от его воли и разума, а именно перед этой волей и этим разумом, творящими историю себе на погибель. Нет уже той спокойной уверенности, которая позволяла бы любую, даже самую чудовищную вспышку насилия воображать аномальным проявлением человеческого общежития, и уже всякая вспышка кажется чем-то большим, чем она сама, каким-то тяжелым намеком на непоправимость, растравляющим и без того напряженное ожидание развязки. Самодовлеющая сфера истории словно вообще уже непроницаема для силы природных стихий, драматический потенциал которых воспринимается теперь лишь с поправкой на историческую деятельность. И даже Вернер Херцог — этот апологет реликтового «географического человека» в современном кинематографе,— кажется, сделал в своем новом фильме «Зеленая кобра», показанном во внеконкурсной программе, уступку страхам утвердившегося ныне «человека политического» и применил язык экваториальной экзотики к языку борьбы за власть.

«Географический человек», противостоящий стихиям, был простодушно бесстрашен, хотя и неизмеримо мал перед лицом своих необузданных соперников. Но бесстрашие его длилось ровно до тех пор, пока, обогнув земной шар, он не столкнулся с самим собой. Тогда-то и родился «человек политический», забывший о романтике «ветра в лицо», ужаснувшийся своему отражению в зеркале мировой истории, заполнившей всё видимое и мыслимое пространство, насыщение и уплотнение которого лишь множило страх. Страх, уже никак конкретно не ориентированный. Он — в са-

мой атмосфере современного существования, приучившего к неуследимости тех жизненных связей, которые обеспечивают бесперебойное, хорошо отлаженное историческое преображение частного в общее, случайного в закономерное или, как у кого-то из фантастов, ненароком раздавленной бабочки — в мировую катастрофу.

Конкретно происходящее представляется подчас даже менее угрожающим (уже потому, что оно происходит), чем ожидание чего-то еще более страшного, поджидающего в неопределенном времени и пространстве. Ход событий непредсказуем. И все-таки есть постоянные страха.

История как идея, или Опасность слева

В конкурсной программе фестиваля было достаточно картин, впрямую отзывавшихся на этот пароль: «Опасность слева». Однако, чтобы «припасть к истокам» проблематики, надо было отправиться на кинорынок, где в маленьком зале демонстрировалась новая картина А. Вайды «Одержимые»— экранизация романа Достоевского «Бесы». Очевидно, что режиссер пытается по возможности избежать превращения героев в «ряженых», что, как показал, скажем, опыт экранизации «Доктора Живаго» Д. Лином[1], может превратить в фарс даже самую серьезную и глубокую литературу. И все-таки при известном аскетизме фактур иностранное (французское) происхождение картины дает о себе знать, и Омар Шариф в роли Верховенского-отца не менее трогателен, чем в роли доктора Живаго. Особенно в тот кульминационный момент, когда в финале картины закутанный в плед, на санях, ставших ему смертным одром, он нравоучительно рассказывает библейский сюжет о бесах, вселившихся в стадо свиней. Трудно при этом объяснить, почему эпиграф к роману оказался препоручен герою, подчас откровенно пародийными красками изображенному Достоевским. Неужели Вайда принял за протагониста Верховенского-отца, с которым писатель связывал крайнюю свою антипатию к либеральной риторике? К сожалению, исходя из общего строя картины, утвердительный ответ допустить нетрудно. В системе упрощений, сугубо иллюстративных задач — по отношению к роману и основным его идейным течениям — легко возникают как прямолинейные решения, так и неловкие переакцентировки. Едва ли можно себе представить более не подходящий поэтике Достоевского художественный ключ, чем буквализм, а Вайда как экранизатор воспользовался именно этим инструментом. В результате — учебное видеопособие для урока литературы, если допустить, что «Бесов» начали «проходить» в школе: вот — Шатов, вот — Верховенский-отец, вот Верховенский-сын, вот — Ставрогин, вот — Кириллов и т. д. И каждый тут же, с первых слов, со своей идеологической визитной карточкой.

Но Вайда не был бы Вайдой, если бы не прикоснулся и в этой бедноватой интерпретации романа к существенным проблемам. Речь, естественно, о практике революционного радикализма, оборачивающегося насилием и бесовщиной. В осмысление этого «проклятого» вопроса Вайда вносит важный сегодняшний смысловой поворот. Главным героем становится бесхитростный искренний богоискатель Шатов. Что же касается интеллектуально изощренного заложника преисподней Ставрогина, которого Петр Верховенский мыслил не иначе, как Иваном Царевичем своего дьявольского подполья, то он оттеснен на второй план, и не только по сюжету, но и в споре об истине, далеко не так просто решавшемся у Достоевского. Так ли уж бессильно сегодня искушение Ставрогиным, которое неизменно выводит на авансцену и «делателя» Петрушу Верховенского? Так ли уж карикатурен этот Петруша, как хотелось бы — и не только Вайде? Скорее желаемое все же выда-

[1] Читайте об этой картине в одном из ближайших номеров «Искусства кино».— Ред.

ется здесь за действительное. Возможно, в этом сказываются непростые отношения Вайды с собственным радикализмом: его «человек из мрамора» стал «человеком из железа» и вот — Шатовым (всех этих героев не случайно играет один актер — Ежи Радзивилович). Не случайно и то, что страстный разоблачитель «земли обетованной», в «Хронике любовных приключений» (этот фильм был показан в информационной программе) Вайда вдруг отправился на поиски той самой земли. И нашел. Но нашел в воспоминаниях героя, в реальности, к которой нет возврата. В такой художественной оговорке больше правды, чем в безоговорочности «Одержимых».

Главный приз фестиваля «Хрустальный глобус» получил китайский фильм «Городок среди цветущего лотоса» одного из старейших китайских режиссеров Се Цзяна. Культурная революция заставила этого художника замолчать, более чем на десятилетие. Можно спорить, повлияло ли это обстоятельство на решение жюри. Мне кажется, повлияло. Повлияла и мировая киномода на китайские картины. Ведь фильм Се Цзяна достаточно прямодушен. Другое дело, что китайская мода — явление не случайное, как, кстати, и мода на советские фильмы. Она имеет весьма серьезные резоны («Городок...»— не исключение), которые вполне способны уравновесить и самую почетную награду.

Происходит постепенное самораскрытие того, что долгое время являлось политически неподконтрольной «вещью в себе», что существовало в качестве пропагандистских жупелов «китайской угрозы», «советской угрозы», но и на самом деле было в мире чем-то особенно зловещим и страшным от обособленности и непознаваемости своей. Обнажение внутреннего социального механизма «угрозы» снимает по крайней мере стрессовый страх.

Вина главных героев фильма «Городок среди цветущего лотоса» перед идеей «большого скачка» лишь в естественности их существования. Преступление Ху Юин в том, что рисовый творог, который она делает своими руками, пользуется в городке большим спросом. Преступление ее возлюбленного Чхин Мутхиена в том, что он сочиняет песенки, которые многим в городке нравятся. Но этого уже вполне достаточно, чтобы герои были зачислены в трудовой отряд, который под «надзором масс» выполняет черную работу — метет улицы. Герои полюбили друг друга, у Ху должен родиться ребенок — в этом, казалось бы, уж совсем естественном явлении обнаруживается еще большая вина «правых» перед революцией: Ху отправляют на тяжелые работы, а Чхина — в тюрьму на восемь лет.

Драматическая коллизия ориентирована очень точно. Великая идея борется в фильме не с другой, оппонирующей ей идеей, не с инакомыслием, а прежде всего с нормальным человеческим существованием, которое и есть главное препятствие на пути социального умозрения. Таков механизм. И правда фильма состоит в том, что действие этого механизма пока так и остается незаблокированным. Возвращаясь в конце картины из заключения, Чхин встречает на паромной переправе товарища Ли. Она, убежденная революционерка, сначала убежденно боролась с чуждыми элементами, потом, не теряя убеждений, терпела издевательства хунвэйбинов, и вот убежденно жмет руку реабилитированному. Жмет руку и садится в свой новый персональный автомобиль.

Конкурсный вьетнамский фильм «Девушка с реки» режиссера Данг Нгат Мина не отличается проблемной глубиной и художественной оригинальностью, но в нем также видны характерные приметы самораскрытия системы, которое привело авторов к несколько наивному, но знаменательному парадоксу. Проститутка укрывает от сайгонских карателей партизана. После победы ее, естественно, отправляют на трудовое перевоспитание, и надо же такому случиться — она встречает на улице спасенного ею героя. Но герой-победитель, ставший партийным функционером, не желает узнавать свою спасительницу и всячески пытается избавиться от нее, абсолютно невинно ищущей встречи. Вот и оказывается: проститутке, рисковавшей жиз-

нью, исполнить естественный долг куда проще, чем партийному лидеру, рискующему креслом и доверием товарищей.

Что касается конкурсного советского фильма «Соломенные колокола» Ю. Ильенко, то он явно не вписался в мировую киномоду на наши фильмы и никак ее не оправдал. Об этой картине уже написано много нелестных слов в газетных обзорах фестивальной программы. Суммируя, можно сказать, что «Соломенные колокола» явили разочарованной публике нечто среднее между известным в свое время фильмом самого Ильенко «Белая птица с черной отметиной» и климовским «Иди и смотри». При этом ни собственной изобразительной культуры, ни климовского постановочного мастерства автор воспроизвести не смог и, опираясь на слабую, лишенную подчас даже элементарных психологических мотивировок драматургию, пришел к одиозным стереотипам партизанского фильма. К этому надо добавить — уже не в укор автору,— что техническое состояние копии (отсутствие высоких частот на фонограмме, нестандартная и неравномерная плотность негатива и т. д.) не позволяло по всем фестивальным нормам допустить картину к демонстрации. Показали ее, что называется, по старой дружбе.

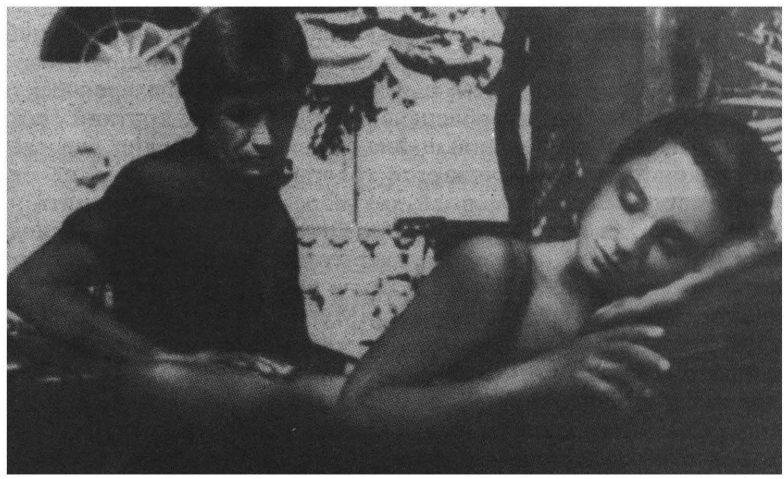
Кстати, о дружбе. Почему наши друзья не выбрали для конкурса другой фильм? Ну, скажем, «Холодное лето пятьдесят третьего...» А. Прошкина, который почему-то еще ни на одном фестивале не представлял нашу кинематографию и здесь с успехом демонстрировался только вне конкурса. Как написал в своих заметках о фестивале В. Кичин («Советская культура», 1988, 9 августа), «в Госкино заверили, что фильм отобран хозяевами фестиваля. Хозяева же заверили, что фильм настоятельно предложен Госкино. Круг замкнулся...» Но был в этой детективной истории и еще один замкнутый круг. Уже в самом начале фестиваля журналистам было известно, что советскому фильму на этот раз главную премию не дадут, так как нельзя же постоянно давать ее советским фильмам, тем более что идет перестройка и надо по-объективнее, побеспристрастнее. Чуть позже возникла и живо обсуждалась информация о том, что именно поэтому и появились в Карловых Варах «Соломенные колокола», которые ни у кого не вызвали энтузиазма, кроме самого автора, полагавшего, что международный фестиваль даст фильму объективную оценку. Фильм эту оценку и получил. Действительно объективную, но ведь по закону *«замкнутых кругов»* — вот что любопытно.

Невольно сравнивая венгерский фильм «Заноза под ногтем» режиссера Шандора Шара, удостоенный премии за «выразительное отображение современных философских проблем...», с социальной философией китайского фильма, яснее понимаешь и некоторые отечественные проблемы.

Конечно, если специфична новая китайская политика, то специфична была и революционная диктатура (хотя трудно себе представить, что она превзошла исчерпавший, кажется, все возможности «сталинский вариант»). Однако самое поразительное и специфичное открывается в переходе от старой китайской специфики к новой. Удивляет особая мобильность, динамика и, можно даже сказать, легкость этого перехода. В какой-то степени это связано с тем, что перемены идут в обход тяжелейшей, но неизбежной в европейской традиции исторической рефлексии, переоценки прошлого: в Китае и сейчас портреты Мао не исключены из наглядной агитации. Но еще важнее другое: естественные народные основы жизни не выродились и не переродились, а с конфуцианской мудростью и терпением как бы затаились под гнетом власти и насилия, чтобы при первой возможности вновь обнаружить себя и воспрять.

Герой венгерского фильма художник Андраш переживает иную драматическую ситуацию, более близкую и понятную нам, чем китайский ее вариант. Андраш — нонконформист с непременной для венгерской типологии причастностью к трагическим событиям 1956 года. Но в своем выборе «жить не по лжи» он абсолютно одинок, ибо естественная жизнь, в которой он мог бы

найти органическую среду и в которую он хочет войти, поселившись на хуторе, фактически уже недоступна — и выродилась, и переродилась одновременно. Переродилась в иную жизненную систему с «ходами и выходами», с *«замкнутыми кругами»*, с сохранением идеи как вывески при полном отчуждении от нее и почти откровенном своекорыстном предпринимательстве, приобретающем в развитых формах мафиозную структуру.



«На солнечной стороне», режиссер Жан-Франсуа Амигет (Швейцария)

Именно такова жизненная система, в которой существуют соседи Андраша и его антагонисты — районные руководители, они же — подпольные производители гусиной печенки. Эта система не имеет альтернативы в себе самой и предлагает выбор лишь между интеграцией в свои ряды и той или иной формой уничтожения: в финале картины на Андраша выбрасывают с самолета смертоносные пестициды.

Обретая черты жизнеподобия, а вместе с тем индивидуалистические и мафиозные характеристики, система начинает производить, казалось бы, вовсе не предусмотренное замыслом, идеей. Например, грандиозное, на западный манер, рекламное шоу на стадионе, как во внеконкурсной польской картине «Герой года» Феликса Фалька. Однако это непредусмотренное (впрочем, обильно перемешанное с предусмотренным) не сокращает дистанцию авторского отстранения от системы. Хотя возможен и вариант авторского согласия с ней. В конкурсном польском фильме «Кингсайз» Юлиуша Махульского сказочные гномы, живущие по рецептам «военного коммунизма», рискуя жизнью, пробираются в Большой мир, мир ярко освещенных витрин, где обитают нормальные люди. Посмеявшись над комплексом социальной неполноценности своих героев, автор, пожалуй, слишком уж упрощенно эту неполноценность воспринимает, что и в названии чувствуется. У сатиры такого рода, по сути, нет противоречий с идеей в новейшей потребительской ее модификации.

Впрочем, как ни велик, разыгравшийся житейский аппетит, идея остается идеей, опасность слева — опасностью слева.

История как потребление, или «Опасность справа»

Новая картина Жана Люка Годара, демонстрировавшаяся на кинорынке, так и называлась — «Опасность справа». Этот фильм, построенный на многочисленных монтажных и смысловых пересечениях параллельно развивающихся микросюжетов и обрывающийся на полуслове — обрыв пленки,— успевает, однако, достичь той концентрации хаоса, которая и выражает авторское предостережение:

Самоценность, несмыкаемость элементов социальной реальности стали тотальными, а вместе с тем достигло критической черты и взаимоотчуждение этих самодовольных «сытых» элементов. Произошла как бы потеря общественной слышимости. И будь то отчаянный крик футбольного болельщика: «Платини!» или чтение классицистского текста — что-нибудь из Корнеля — все ударяется в глухую пустоту.

Не случайно степень опасности акцентирована прямой метафорой — дверь между бытием и небытием. Ведь связи элементов, образующие общую соотнесенность, оформленность и членораздельность в реальности, обесценены фактически по всей социальной шкале. Классовый конфликт оборачивается грандиозной пародией, построенной как парафраз на тему басни Лафонтена про Стрекозу и Муравья. Красотка из открытого «Мерседеса» (Джейн Биркин) так и обращается к трудяге садовнику: «Муравей!» А он, выслушав ее томное сообщение о близкой помолвке с наследником авиакомпании «ТВА» и коньячной фирмы «Хенесси», конечно же, называет ее Стрекозой. Комическое препирательство Стрекозы и Муравья заканчивается исчезновением «Мерседеса» в клубах дорожной пыли. Лишены естественной человеческой логики и личные отношения. Игра в гольф некоей парочки, как в театре марионеток, неожиданно переходит в яростное совокупление, а затем опять в игру.

В этом мире позиция художника, автора представляется уже абсолютно бессмысленной. И автор-герой, которого играет сам Годар, является параноидальной фигурой в шляпе. Этот герой глубокомысленно читает философские тексты, а в конце концов обменивает коробки с пленкой на игрушку-трещотку. Если в «Скромном обаянии буржуазии» Бунюэля позиция автора, мистификатора и насмешника, еще была незыблемой и он явно сохранял академическое превосходство над своими героями, то у Годара авторская позиция подвергнута точно такому же обессмысливанию и разрушению, как и все прочие социальные позиции в фильме. Смех Годара — смех отчаяния и безнадежности, впрочем с достаточным привеском рационализма. Но не стоит требовать большего. Годар и так проделал знаменательную эволюцию — от попыток спрятаться от распада в псевдостабильности маоизма и прочих «измов» к «Опасности справа».

А в том, что Годар ничуть не преувеличивает эту опасность, можно было убедиться на фестивале «документально». Автор западногерманского конкурсного фильма «Микроскоп» Рудольф Томе вполне мог быть героем годаровского фильма, и добавления гротесковых красок при этом бы не понадобилось. Мировоззренческую суть исчерпывает даже краткий сюжетный пересказ фильма. Франц расстается со своей партнершей (иначе не скажешь) Марией, ибо боится потерять независимость. Однако Мария настойчива, она хочет иметь детей. Ее усилия поддерживает новая подруга Франца и Марии — Тина. Причем не только как подруга Марии, но и как партнерша Франца. Однако Франц непреклонен. Он занимается разведением рыб в аквариумах, а потом прикипает к изучению жизни через микроскоп. Микроскоп как раз и разрешает драматическую коллизию. После одной из очередных мужских уступок Франца Марии, героя увлекает идея изучить в микроскоп собственную сперму. Результат превосходит все ожидания: убедившись с помощью многократного увеличения, сколь разнообразна та жизнь, которую он так долго искусственно сдерживал, Франц женится на Марии. Самое интересное, что я нисколько не упрощаю логические связи. Все именно так, и без тени иронии. Фильм «Микроскоп» — лишь первая часть задуманной автором социальной трилогии.

В швейцарском фильме Жан-Франсуа Амигета «На солнечной стороне» при известном сходстве «потребленческой» проблематики спасает именно авторская ирония, весьма тонко и изящно обнаруженное отстранение. История проста: молодой киномеханик Франсуа, живущий по очереди со своими подружками Марией и Мартой, решает жениться на третьей, пока еще не встреченной им, истинно суженной девушке. При этом

восторженный и наивный герой не перестает испрашивать совета у своих прежних подруг, с которыми продолжает, как сказали бы у нас, занимать одну жилплощадь — старинный особняк в саду на солнечной стороне. В этой «солнечности» и заложена дистанция. Все творится с какой-то сонной расслабленностью, необязательностью, истомой и по сути лишено эмоциональной энергии. Свободная, ничем не стесненная и не ограниченная нега жизни при очевидном ее замирании, затухании, внутреннем распаде, подчеркнутом почти декоративной «руинностью» окружающего архитектурного пейзажа.

В картине Вуди Аллена «Ханна и ее сестры», показанной в информационной программе фестиваля, иной — более внятный и конкретный тип комедийности. Никаких эфемерных, блуждающих ароматов иронии. Социальные смыслы иногда прорастают на почве откровенной эксцентрики и проверенных ходов комедии положений, где герой (его играет сам Аллен) ухаживает за сестрой своей первой жены Ханны, нынешний муж которой влюбляется в третью сестру — возлюбленную художника. Однако гораздо чаще социальные смыслы все-таки не прорастают, а вязнут, теряют остроту в исполненных очаровательной житейской пластики и милоты наблюдениях автора за жизнью околобогемной нью-йоркской интеллигенции. В этих наблюдениях Аллену нет равных. В отличие от «Манхэттена», где они тяготели к сатире, в «Ханне и ее сестрах» автор как бы благодушно растворяется в созданном им кинематографическом мире, обаянию которого и сам не в силах противостоять.

Стабильность возможна, возможны и тихое умиротворение, и расслабляющее историческое неведение, которые оттесняют страх в подсознание и делают его как бы фигурой умолчания в приличном обществе. Но для этого нужно каждый раз создавать некую герметичную выгородку. Она безусловно жизнеспособна и вполне обеспечена мировоззрением неоконсерватизма, но тем не менее не может исключить выпадение на дно продуктов распада. Эти продукты социального распада уже почти не обнаруживают антагонизма и политической агрессии, как во времена годаровского увлечения «измами». Распад локализован именно на дне общества — прежде всего в криминальном и околокриминальном мире. Этот мир не оспаривает жизнь в выгородке и даже на взаимовыгодных условиях готов подпитывать эту жизнь. Но, с другой стороны, существование, а тем более неуклонно идущее преумножение «продуктов распада» вовсе не так безобидно по отношению к мирной и обеспеченной благопристойности, составляет ей очевидную угрозу. Вселить социальные страхи способны даже такие фестивальные картины, которые не рассчитаны на глубинный анализ, а лишь на душещипательный и шоковый эффекты. Таковы и английский фильм «Мона Лиза» режиссера Нейла Джордана, рассказывающий о лондонских проститутках и подпольном порнобизнесе, и японский «Лампион» режиссера Сунити Кадзимы — о гангстерах, промышляющих рэкетом.

Можно, конечно, с тем особым американским, «географическим» простодушием, которого уже не встретишь в Старом свете, рассмотреть вариант обратной возгонки «продуктов распада» в систему потребления. Режиссер Джон Хэнкок в фильме «Сорняки», получившем премию за разработку уникальной темы, повествует о пожизненно заключенном тюрьмы Сан-Квентин, который, попытавшись в очередной раз покончить с собой, вдруг увлекается чтением книг и пишет пьесу «Сорняки» — про себя и своих тюремных друзей. По настоянию общественности новоявленного писателя отпускают из тюрьмы, и он начинает трудное восхождение к успеху, которого и добивается в конце фильма. Ловко управляясь со всем арсеналом великолепно разработанных в американском кино приемов удержания интереса, Хэнкок заставляет следить за интеграцией «сорняка» в систему истеблишмента. Возможно, и добавляя нечто к консервативной мифологии, автор в то же время мало что объясняет в реальной общественной проблематике.

Впрочем, криминальная среда, пока

она не претендует на легальность и политизацию, гораздо страшнее в обществе, лишенном корней, вытравившем естественную жизнь, а вместе с ней и естественную преграду на пути утверждения криминальной власти в качестве государственной. Бóльшую опасность для размеренного, нормального, укорененного в традиции существования представляет сама эта благоустроенная нормальность, которая, желая сохраниться, выжить, тяготеет к герметизму и ксенофобии, вполне допускающей и насилие.

Локальный сюжет английского фильма «Портниха», удостоенного премии «Роза Лидице» (второй по значению), вроде бы не предполагает значительных социальных обобщений. Перед нами всего лишь случай из жизни, драматическая история времен окончания второй мировой войны. В Ливерпуле высаживаются американские солдаты. Юная и не очень привлекательная Рита встречается с одним из них, но проявляет почти пуританскую неуступчивость. Сказывается воспитание строгой тетушки Нелли, поддерживающей порядок в семье. Но не только в том дело, что этот порядок просто не допускает «фривольных» отношений девушки с солдатом. Все куда сложнее. Предосудителен вообще выход за пределы установленного в семье портнихи ритма жизни, бытового уклада, недопустимо какое-либо нарушение ревностно охраняемой стабильности. Нечаянно застав вполне зрелую женщину, свою младшую сестру Марго, в постели с ухажером племянницы, тетушка Нелли в ужасе набрасывается на любовников и, не желая этого, случайно убивает солдата. Однако такой исход явно не пугает портниху, скорее устраивает. Она споро и деловито организует сокрытие трупа.

Режиссер Джим О'Брайен как бы исподволь выводит свою картину на широкий простор. И даже, казалось бы, непритязательно воссоздавая на экране классическую стилистику викторианской драмы, он обнаруживает не самоценную эстетическую ориентацию, а точно и остроумно найденное воплощение социального смысла. Сам режиссер намекнул на этот смысл во время пресс-конференции: «Если бы на роль портнихи Нелли я не смог найти такую актрису, как Джоан Плоурайт,— сказал постановщик,— то мне пришлось бы пригласить на эту роль Маргарет Тэтчер».

История как психология, или «Жертвоприношение»

Один из наиболее сенсационных кинобоевиков минувшего года — «Последний император»[2] Бернардо Бертолуччи — стал сенсацией и в программе Карловарского фестиваля. Тем более что картину привез сам режиссер. Со времен «XX века» постановочные навыки Бертолуччи стали еще более совершенными. Сейчас о другом. О том, что эволюционирует не только выступающее на первый план фактурное богатство, киноматерия, но и содержательный пласт, последнее время существующий в кинематографе Бертолуччи как любимое, но неродное дитя. Если в «XX веке» индивидуальные судьбы героев были истолкованы как псевдонимы определенных социальных схем, то в «Императоре» индивидуальная судьба Пу И (моногерой!) фокусирует собственно психологические аспекты бытия человека в истории вне каких-либо скорых социальных оценок. Психологический ракурс позволяет отчетливо рассмотреть трагедию отчуждения человека от истории, самопроизвольное ее развитие, уже не зависящее даже от воли императора. В содержательном плане герой интересует режиссера, конечно же, не как «обломок империи», не как диковина чудом уцелевшего средневековья, а как метафора безвластия человеческой власти в истории. Своеобразным символом картины стал кадр, на котором мальчик-император беспомощно стоит перед гигантскими закрытыми воротами резиденции, воротами в мир Большой истории, воротами «запретного города». И может быть, один из самых

[2] См. также об этом фильме: «Искусство кино», 1988, № 10.

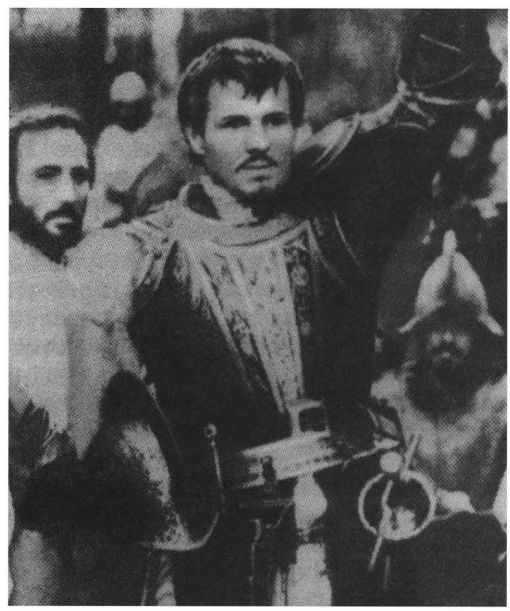
психологически сильных эпизодов картины — финал.

Отбыв заключение за все свои неудачные попытки как-то овладеть историей, Пу И уже в маоистском Китае приходит в императорский дворец, ставший музеем. Пустота и тишина там, где еще в начале века творился торжественный церемониал. Пу И подходит к священному трону Дракона и из потайного, только ему одному известного места извлекает некогда, еще в детстве, припрятанную коробочку с кузнечиком. С тихой радостью Пу И передает свою реликвию китайскому пионеру, заглянувшему в уже мертвый мир «запретного города». Наверное, эта сцена могла бы вызвать умиление и даже показаться излишне сентиментальной, если бы не трагическая нота: несопоставимы масштабы — человек и история, коробочка с кузнечиком и трон Дракона.

Речь теперь не идет о противостоянии невидимой всевластной силе. Никакого титанизма. Человек — песчинка в море. А море само знает, где и когда устраивать бурю, где и когда — цунами.

Вторжение истории в жизнь человека может быть вплетено в быт, семейный переполох и сумятицу, как в картине Петера Гардоша «Коклюш», показанной в информационной программе фестиваля. События 1956 года увидены здесь как бы глазами детей, восприятие которых уравнивает коклюш младшего брата и уличную перестрелку. Это своего рода «инфантильный» вариант. Вторжение может отзываться и резким драматическим напряжением в личной судьбе. Так в конкурсной картине из ГДР «Актриса» режиссера Зигфрида Кюна. Мария (ее играет Каринна Харфоух, получившая премию за лучшее исполнение женской роли) оставляет карьеру «звезды» арийской сцены, инсценирует самоубийство и разыгрывает уже в жизни роль еврейки с тем, чтобы, обманув «нюрнбергские законы», стать женой неарийца — актера Марка Левинталя. Достаточно невнятно режиссер обнаруживает внутренние мотивы поступка героини: любовь к Марку? женское самоутверждение? актерский азарт? Впрочем, в контексте общего рассуждения это и не важно. Важно другое. И в «Коклюше», и в «Актрисе» можно наблюдать очень разные, но сходные в одном человеческие реакции — история адаптируется применительно к психологии индивидуального существования и как бы отстраняет-

«Портниха», режиссер Джим О'Брайен (Великобритания)



«Эльдорадо», режиссер Карлос Саура (Испания)

ся в реальной угрожающей, необъятной своей силе: впустить в себя вселенский гром новейшей истории человеку не под силу.

Можно, конечно, имитировать сопричастность, полагая, что она поддаст жару в довольно вяло тлеющий мелодраматический сюжет — как во французском фильме «После долгих колебаний» режиссера Робера Энрико. Борьба в Сопротивлении и спасение еврейских семей является в этой картине щекочущей нервы приправой к любовному треугольнику: Алиса любит, но не хочет Жерома, а Шарля не любит, но хочет — такая коллизия. Можно патетично рассматривать человека в историческом масштабе и из чисто идейных соображений, как это сделано в явно неудавшемся фильме прославленного Хуана Антонио Бардема о Лорке. Но не откровеннее ли тогда уж, как это случилось в фильме Мауро Болоньини «Венецианская ночь», перевести незадачливый историзм на язык великолепного ренессансного эротизма, честное слово, не оскорбляющего даже самый взыскательный эстетический вкус. В этом фильме герой абсолютно «адекватен времени», и можно ли в этом усомниться, когда он, очаровательный блондин с голубыми глазами (его играет Дейсон Коннери), многократно, на протяжении всего фильма, удовлетворяет двух роскошных венецианских аристократок, одну из которых играет Лаура Антонелли.

...Чем сильнее гнет истории, чем труднее уклониться от ее власти, тем более неотвратимым становится выбор. Уже нет такого уголка, где можно уйти от самообнаружения, включенного в общую систему отношений. Позицией теперь является едва ли не сам момент появления на свет — на свет истории.

Этот проникающий свет влечет человека как мотылька. Бьется, уродуется, разбивается вдребезги, но летит. Все возрастающая сила притяжения. Она угадывается в развернутой социальной метафоре болгарина Рангела Вылчанова: его фильм «А теперь куда?», несколько искусственный и повторяющий сюжетный ход знаменитого «Кордебалета», отчетливо показывает покорную готовность человека идти на жестокие испытания (абитуриенты актерской школы проходят безжалостный психологический марафон), чтобы пробиться на свет. Сила притяжения проявляется и в американском фильме «Взвод» Оливера Стоуна — только уже в реальных кровавых своих фактурах вьетнамской войны, которая втянула, всосала людей в самое пекло истории.

Неотвратимость выбора стимулирует поиск. Поиск оптимального решения и уж, во всяком случае, исследование возможных решений.

На фестивале было три внеконкурсных фильма, представлявших три крупнейших в современном мировом кино режиссерских имени. Используя разный исторический материал, создатели этих картин на самом деле рассматривают сегодняшние варианты исторического крещения. XIV век у Карлоса Сауры в «Эльдорадо», начало XX — у Иштвана Сабо в «Хануссене», граница между настоящим и будущим в «Жертвоприношении» Андрея Тарковского — лишь исторические маркировки актуального нравственного смысла.

В «Эльдорадо» среди великолепных конкистадоров, плывущих вверх по течению Амазонки в поисках несметных богатств легендарной страны, постепенно выделяется отважный, но грубый и «смурной» солдат Лопе де Агирре. Он переживает минуты расположения к нему военачальников-аристократов и минуты опалы, однако продолжает идти твердой поступью солдата. Подключаясь к кровавой вакханалии убийств и борьбы за власть на кораблях, он и становится единственным победителем, объявившим себя королем. Народным королем, провозгласившим равенство на единственном уцелевшем в путешествии корабле. Дело не в хитрости и коварстве Агирре, хотя их ему и не занимать. Он победил, ибо — единственный — не был мелким интриганом, а пытается по своему разумению творить историю, с кровавым трудолюбием исполняя ее жестокую волю, став солдатом, как скажет он сам, «века насилия» — рекрутом и волонтером одновременно. Но победа Агирре безысходна. Его ждет виселица. К тому же он

рискует потерять самое дорогое, что у него есть,— дочь. А вместе с ней и единственный шанс на продолжение жизни во времени.

В «Хануссене» — иной ракурс и не брутальная готовность служить истории, быть ее солдатом определяет «включение», а некая, я бы сказал, самгинская уклончивость. Завершая свою историческую трилогию на подутратившем глубину и силу художественном дыхании, Сабо выводит в герои картины австрийского сержанта Клауса Шнейдера, получившего во время первой мировой войны тяжелое ранение в голову, а затем ощутившего исключительные экстрасенсорные способности. В равной мере избегая применения своей силы как в медицине — к чему склоняет его лечащий врач,— так и в политике, Шнейдер предпочитает под псевдонимом Хануссен покорять публику с подмостков кабаре и не вникать в философию исторической ответственности. Живи пока живется. Однако «жанр» не спасает его от истории. Хануссен оказывается втянутым в орбиту идущего к власти фашизма и в конце концов становится его жертвой. Успев предсказать, пожалуй, впервые сознательно крах фашизма, Хануссен вместе со своей женой бесплодно (такова логика, хотя это и не акцентировано в картине) гибнет от глухих неотвратимых ночных выстрелов из пистолета. Жизнь во времени вновь прервана.

«Жертвоприношение» Тарковского открывает перед лицом нависшей угрозы то, что теперь принято определять как «третий путь». Не готовность и не уклончивость, а жертва. Нет, этот путь не обещает легкого избавления. Герой фильма доцент университета Александр, реально переживший величайший исторический страх — страх полного уничтожения рода людского в ядерном аду и сжигающий уединенный свой дом, творя посильную жертву во спасение, обречен стать узником психиатрии. Ведь и Спаситель был безумен для людей. Но жертва сохраняет хотя бы одно — жизнь вообще. И поистине великий в открытой и глубочайшей своей простоте финал фильма — об этом. Маленький сын Александра сидит у сухого «японского» дерева, которое ему предстоит поливать, чтобы когда-нибудь оно зацвело. Тихо, обращаясь куда-то поверх всех нас, в одушевленную пустоту, мальчик спрашивает: «В начале было Слово. А почему, папа?»

Тарковский никогда не был вероучителем. И не претендовал на это. Он был выдающимся вероучеником, постижения которого укрепляли и наставляли в пути, не им указанном. В том числе и на пути историческом, где жизнь, естественную жизнь, может спасти только жертва. Историческая жертва.

●

Поступок доцента Александра может быть приравнен к открытию. Ведь он утверждает ни много ни мало — реальный способ воздействия на историю. Казалось бы, она уже окончательно и безнадежно вышла из повиновения человека: неподвластна в своем *глобальном* движении каким-либо *глобальным* попыткам обуздать общий процесс, безжалостно, вулканически опрокидывает всякое стремление найти единый выход для скопившейся негативной энергии. И вдруг неожиданная отзывчивость, покорность и даже кротость в ответ на опыт конкретного «домашним кругом» ограниченного искупления. Искупления свободного, независимого, предпринятого «в одностороннем порядке».

Великий Т. С. Элиот, искавший накануне второй мировой войны спасение в паневропейской культурной альтернативе, был обречен с горечью наблюдать за тем, как легко теснит культуру пробудившееся паневропейское историческое насилие. Безвестный доцент Александр, творя свой малый подвиг, неведомый миру, но обращенный ему поступок, останавливает третью мировую войну.

Может быть, фантастика, допуск? Или все же действительное прозрение? Как всегда, в тупике — парадоксальный выход. Выход и для индивидуума, и для группы, и для общества, и для системы, какую бы опасность — слева или справа — она в себе ни таила.

Карловы Вары — Москва

Л. Закржевская

Avanti, Пезаро!

«Международная выставка нового кино» — так дословно переводится «титул» киносмотра в Пезаро, хотя, пожалуй, правильнее было бы сказать — фестиваль неизвестного кино. Вот уже двадцать с лишним лет подряд съезжаются сюда, в небольшой городок на Адриатическом побережье (малая родина великого Россини!), участники и гости «выставки»: режиссеры, сценаристы, киноведы, критики, журналисты, продюсеры, прокатчики, просто зрители, большей частью студенческая молодежь, и в течение десяти дней, забывая о волнующей близости живого, прекрасного моря, смотрят фильмы.

По сложившейся традиции программа «Пезаро-88» была составлена из разных национальных программ. В этом году были показаны, помимо советской, большие «кинопанорамы» (до 30 и более фильмов) Португалии, Тайваня, а также «молодого кино» Италии и ретроспектива фильмов Патэ (1903—1913).

Основателя и многолетнего директора, а ныне президента правления фестиваля Лино Миччике и «куратора» cinema sovietico Джованни Буттафаву не нужно представлять читателям журнала. В профессиональной среде советских кинематографистов их имена хорошо известны. Думаю, будет вполне уместно, если от имени многочисленных (за все годы) членов наших делегаций в Пезаро мы назовем их сейчас лучшими советскими киноведами Италии. Думаю также, за активную и многолетнюю пропаганду советского кино они заслужили звание почетных членов Союза кинематографистов СССР.

Марко Мюллер — новый директор фестиваля. Это человек удивительный. Ему 35 лет, он родился в Риме, его мать бразильянка, отец — французский немец из Саара. Он начал изучать китайский язык в 15 лет, затем изучал ориенталистику в Римском университете, два года стажировался в университете в Маньчжурии и год посвятил изучению китайской истории в университете в Нанкине. Кроме итальянского Мюллер свободно владеет английским, немецким, французским, немного знает португальский. Пока он делает вид, что не понимает по-русски. Наверное, через годик, при его лингвистических способностях...

...В чем же idee fixe устроителей фестиваля?

Марко Мюллер определяет ее так: «Школа Лино Миччике приучила меня отказываться от демонстрации фильма, если я не могу сопроводить его пояснениями самого режиссера, антологией отечественной критики, сведениями о производственном и социокультурном контексте. Такова специфика Пезаро — кроме открытия тех или иных страниц прошлого кинематографа, выпускать коллекцию книг и документальных записок, в которые входят материалы, написанные от первого лица. Наш фестиваль для специалистов, но он открыт и для зрителей... И хотя здесь царит атмосфера школьного преподавания, он может привлечь любопытных хроникеров»[1]...

Слова у организаторов «Пезаро-88» не расходились с делами: напечатаны многочисленные сборники статей, брошюры, буклеты, подборки газетных публикаций и прочих информационных материалов по кино каждой из представленных стран.

Итак, у руля Пезаро — люди, одержимые благородной целью: изучать проблемы развития современного мирового кинематографа во всей полноте и сложности его подчас сокрытых от глаз, до поры до времени неизвестных миру процессов; с помощью кино показывать реальную картину жизни со всеми ее в общем-то повсюду одинаковыми радостями, болями, заботами, надеждами и тем самым помогать жителям разных уголков земли лучше относиться друг к другу.

Думается, такое понимание задач фестиваля более чем отвечает духу времени. «Мы обеими руками за перестройку, за Горба-

[1] "Stampa", 1988, 10, gugno.

чева,— говорит «взрывной» Лино Миччике. Напомню, что фестиваль проходил с 11 по 19 июня, незадолго до открытия XIX партконференции.

●

«Неизвестное кино» Португалии и Тайваня привлекло внимание публики не только разнообразием представленных режиссерских имен (многие авторы вошли в состав делегаций, например, почти неизвестный у нас патриарх португальского кино, разменявший девятый десяток, но весьма моложавый Мануэль ди Оливейра). В данном случае оказались важны и чисто познавательные возможности кино. Детали быта, национальные обычаи, пейзажи, интерьеры, атмосфера больших и малых городов, жизнь деревенских улиц, наконец, герои, их манера общения, одежда, привычки — все это, фактически впервые для всех представшее крупным планом в лентах разных художественных достоинств и разных лет, безусловно, вызвало чрезвычайный интерес аудитории. Но экзотика экзотикой...

«Большая кукла для сына», режиссер Хоу Цзяошень

И португальский кинокритик Аугусто Сеабра, и Джованни Буттафава, и наша переводчица Елена Ангелони дружно убеждали, что у португальцев есть замечательные фильмы, называя в первую очередь такие ленты Оливейры, как «Сатиновые ботинки», «Каннибалы», «Франсиска»... Охотно верю. Но из тех картин, что удалось посмотреть в Пезаро, если говорить всерьез, привлекли внимание только две. Остальные: два документальных («говорящие головы» и биографический); история деревенского парня, приезжающего в большой город; «жестокая» мелодрама о человеке, страдающем наследственными пороками, показались более чем традиционными. Может быть, мне не повезло с сеансами...

Одна из запомнившихся лент являет собой как бы документально снятые «страсти по Христу». Сцены Евангелия — с должным тактом костюмированные, остраненные разве что речитативным актерским исполнением партий Марии, Христа, Магдалины — обрамлены документальными черно-белыми кадрами военных хроник и атомных испытаний. Смеются одетые в мундиры, те самые, что усмешками провожали Его на Голгофу. Притча о вечности зла? Можно прочитать и так...

Но, пожалуй, самая интересная из португальских лент, показанных в Пезаро,— «Охота» Оливейры, поставленная в 1963 году. В этой короткометражной картине поведана как бы житейская история: два подростка, гуляя по деревенским окрестностям, забредают в охотничьи угодья, и один из них нечаянно проваливается в болотную хлябь. Мальчику грозит смерть — черная жижа засасывает его с неумолимой быстротой. Другой парень сломя голову бежит в деревню, собирает людей, зовет их на помощь. И вот они становятся в цепочку и, взяв друг друга за руки, раскачиваясь, начинают выпрастывать из бездны тело едва живого малого. И в тот миг, когда ловишь себя на патетической мысли: велика и прекрасна сила человеческой спайки! — случается нечто неожиданное. Цепочка разрывается, кажется, по вине колчерукого старика... И деревен-

ские, забыв о беде, начинают кричать, спорить, выяснять, кто же виноват, не замечая, что бездна поглотила не только мальчика, но и того единственного, кто до последней минуты не выпускал детскую руку...

Горько, мудро, зло сказано про всех про нас. Настоящая притча в комментариях не нуждается. Но прокомментировать ее придется. Оказывается, салазаровские блюстители искусства в свое время принудили режиссера сделать оптимистический конец. «Улучшенный» вариант также был показан в Театро

«Пыль на ветру», режиссер Хоу Цзяошень

сперименталe... Боже, как были похожи методы обработки умов — во времена не столь отдаленные, хотя и в странах весьма далеких одна от другой!

«Охота» задела за живое. Но, честно говоря, ощущение досады не проходило: португальское кино было неизвестным и осталось для нас — пока — неизвестным. Один из мэтров «нового кино» режиссер Пол Роша в беседе сказал мне, что он мечтает показать португальские фильмы в Советском Союзе, а у себя на родине — наши картины, которые ему очень нравятся, но которые никто, кроме гостей Пезаро, у них не знает. А почему бы не подумать об обмене кинонеделями?

●

Когда в 1949 году, после провозглашения КНР, Тайвань отделился, гоминьдановские власти запретили показ фильмов «с материка». Они стремились отсечь национальные корни искусства. Собственные фильмы делались по рецептам гонконговских картин, и без того наводнявших экран. Снимались примитивные комедии, коммерческие мелодрамы и т. п. Так длилось до конца 70-х, когда повзрослело поколение, родившееся уже после 1949 года. В 1982 году молодые режиссеры Чен Кунху, Янг Дечанг (Эдвард Янг), Хоу Цзяошень и другие, объединившись, создали нечто вроде кинокооператива («Центральная корпорация художественных фильмов») и стали снимать ленты, направленные против «гонконга». Они стремились всерьез говорить о жизни, затрагивать теневые социальные проблемы, возрождать национальные традиции, «грамматику китайского кино». Вместе с тем представители «нувель ваг» хотят избавиться от национальной узости и заимствовать многие привлекательные для них черты европейского кино. Это стало тем более возможным с 1987 года, когда значительно либеральнее стала цензура, был, в частности, отменен сценарный контроль. Но трудности одолевают. Государство не субсидирует и не прокатывает фильмы Центральной корпорации, и поэтому режиссеры постоянно заняты поиском денег, мечтают попасть на европейский рынок...

...Пожалуй, в первую очередь хотелось бы отметить высокую изобразительную культуру и технический уровень тайваньских фильмов. Скорее всего, по причине финансовых трудностей, о которых сказано выше, ленты «нувель ваг» снимаются не в павильонах, а чаще всего в естественных условиях, что придает им, может быть, неожиданный для самих авторов эстетический эффект: картины их лиричны, проникновенны, хотя в

некоторых пейзажная красота уже на грани открыточной.

Разумеется, не все ленты поднимаются до художественного уровня, заявленного в лучших работах «нувель ваг», таких, как «В наши времена» (это была первая картина корпорации), «Пыль на ветру», «Время жить и время умирать», «Папа, слышишь, как я пою?». Некоторые фильмы, показанные в Пезаро, схожи по жанру, в основном это психологические мелодрамы, сделанные с искренней симпатией к простым людям, и фильмы об открытии мира и самих себя — детьми, подростками, юношами...

Авторская теплота к героям, даже самым заблудшим, привлекает буквально во всех фильмах. В одном из них, «Проливе прощания» Ван Рена (юноша знакомится с «девушкой из ресторана», любовь меняет их жизнь, но она больна раком и в конце умирает, а ее возлюбленный, не в силах пережить ее смерть, кончает с собой), возникает неожиданная тема: у героини, вынужденной заниматься древнейшим промыслом,— старый, больной отец, долгие годы хранивший не только свои документы-реликвии, но и чувство неизбывной тоски по оставленной родине.

Изломанность, социальный драматизм судеб — этот мотив с наибольшей силой и художественной убедительностью прозвучал в короткометражном фильме «Большая кукла для сына» Хоу Цзяошеня, давшем название альманаху, состоящему из трех новелл. В нем рассказывается история безработного, получившего место в рекламной конторе. На радостях герой и его жена решили, наконец, завести ребенка. Но пока бедный герой фильма, работающий «сэндвичмэном», надев свой клоунский наряд и фанерные доспехи, с утра до вечера бродит по улицам, мальчик подрастает, не видя отца. Он пугается его раскрашенного лица с носом на резиночке. А когда отец, получив респектабельную работу агента по рекламе кинофильмов, сбрасывает с себя свое шутовское одеяние, мальчик, уже привыкший к маске, не узнает отца. Большой куклой для сына стал этот худенький, изможденный человек...

Завлекательная реклама «жизни по-гонконгски» — какие человеческие «драмы по-китайски» скрываются за ней?..

●

Наша программа, составленная в основном из работ мастеров «Ленфильма», отметившего недавно свое семидесятилетие, вызвала в Пезаро серьезный интерес. Фильмы ждали с нетерпением, еще до открытия фестиваля газеты писали: «Большое место будет занимать советское кино — «ленинградская школа», рассматриваемая как эстетическое и даже идеологическое явление» («Темпо»). О лентах студии, давно уже завоевавшей «легендарную славу», говорили, что они больше всего соответствуют новому курсу советского государства...

В ретроспективу вошли фильмы «Перед судом истории» Ф. Эрмлера (эта лента 1962 года была показана на открытии фестиваля), картины А. Германа, А. Сокурова, С. Арановича, Д. Асановой, В. Аристова, А. Рогожкина, Д. Долинина, В. Бутурлина — всех не перечислить... С. Овчаров получил один из призов киносмотра «Пезаро-88».

Кроме того в программу были включены «История Аси Клячиной...» А. Кончаловского (Специальная премия), «Происшествие» Г. Канделаки, «Арабески на тему Пиросмани» С. Параджанова, «Острова» Р. Геворкянца, «Земля людей» А. Пелешяна, «Бог в России» А. Пелешяна и Р. Цурцумии.

И хотя в Пезаро уже в четвертый раз гостит советский кинематограф, на наших фильмах было много народу. Интересно было наблюдать живую реакцию зала в целом и отдельных зрителей, почитателей советского кино (некоторые из них говорили по-русски), подходивших в фойе и задававших многочисленные вопросы членам нашей делегации.

Первоначального опасения: поймут ли люди, далекие даже от наших сегодняшних проблем, неизбывную боль нашей истории, всю глубину мысли и чувств, вложенных, к примеру, в «Лапшина», в «Одинокий голос человека»...— вскоре как ни бывало. На «Празднике Нептуна» зал сотрясался от смеха, особенно на пародийных, «эйзенштейновских» сценах. «Происшествие» Гелы Канделаки, показанное уже под занавес фестиваля, было встречено с огромным вниманием — жизнь грузинской деревни прошлого века, выписанная режиссером с документальной тщательностью, дала основания поразмыслить не только над происшествием в одном из крестьянских домов, но и над природой «человеческого общежития» в целом. Думается, горькая мудрость грузинской притчи роднит ее с португальской «Охотой».

Мнения о советской программе можно суммировать в одной цитате: «На фестивале можно было заключить пари о том, что Ленинград — это не только определенная производственная реальность, это стилистический мир, это художественное явление. Мы убеждены, что пари это уже выиграно теми, кто придерживается последней точки зрения» («Унита», 1988, 10 июня).

Пезаро — Москва

Резюме

С. Лаврентьев

Оттепель?..

Одним из первых шагов прокатной перестройки стал планомерный выпуск выдающихся картин прошлого. Впрочем, планомерный ли? Оправившись от первоначального замешательства, прокатчики снова стали сопротивляться покупке шедевров.

Например, повис в воздухе вопрос о приобретении «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса и фильма Луиса Бунюэля «Назарин»...

В первом квартале 1989 года от имени шедевров представительствует «Ностальгия» Андрея Тарковского — первый фильм, снятый мастером за рубежом. Но выходит он спустя год после того, как отечественному зрителю было явлено «Жертвоприношение», которым, как известно, Тарковский завершил свой жизненный и творческий путь.

Перед началом съемок в Италии режиссер оговорил и документально оформил непременное условие — Советскому Союзу будет принадлежать право на прокат картины в пределах наших государственных границ. После окончания съемок необходимые материалы для печатания тиража были присланы в Москву. Однако в 1983 году не было речи не только о выпуске ленты на экран, но даже о возможности ее показа специалистам. Теперь стало *можно*. Однако когда единственная копия «Ностальгии» быстро износилась, оказалось, что напечатать новую нельзя. Все исходные материалы бесследно исчезли. (Кроме тех, что хранились в Госфильмофонде — позитив и совмещенная фонограмма.) Попытки выяснить причины исчезновения ни к чему не привели. И теперь нам пришлось платить деньги за то, что по праву принадлежало нам.

Это к вопросу о приобщении зрительских масс к сокровищнице мирового искусства.

Дело, однако, осложняется тем, что оторванность нашего зрителя от мирового кинопроцесса — это не только оторванность от шедевров. Это еще и оторванность от первоклассной коммерции. И здесь уже приходится ссылаться на объективные факторы.

Во-первых, первоклассная коммерция нам не по карману. Во-вторых, она делается в основном в Америке, отношения с которой (кинематографические — в том числе) до недавнего времени трудно было назвать конструктивными. В-третьих, и по отношению к коммерческому кинематографу у нас существовала строгая система запретов, регламентирующая использование тех или иных приемов развлекательного кино.

Так любовный фильм нельзя представить без эротики, авантюрный — без смачных драк и перестрелок и т. д. В результате наш зритель созерцал индийские копии американских боевиков, а с таким в высшей степени любопытным явлением в кинематографе Франции, как криминальная драма, мы стали знакомиться в тот момент, когда в данном жанре со всей очевидностью обозначился кризис.

Красноречивое свидетельство этого кризиса — фильм Жака Дере «Одиночка». Сюжетная схема здесь предельно проста, типична и знакома... ну хотя бы по ленте «Кто есть кто». Заметим, что разворачивается история у Дере предельно вяло. О какой-либо режиссерской аранжировке сюжета и речи нет. Всеохватная вялость к тому же не компенсируется, казалось бы, обязательными для жанра потасовками и стрельбой: они в «Одиночке» занимают непростительно мало экранного времени. Похоже на то, что Жак Дере в порядке эксперимента решил построить полицейский боевик на одних диалогах, рассчитывая, что коммерческий успех ленты будет обеспечен уже одним фактом исполнения главной роли неотразимым Бельмондо, за счастье новой встречи с которым публика простит любую режиссерскую небрежность. Но не исключено, что и сам Бельмондо рассуждал о Дере примерно так же: ведь актер работал с

«Одиночка» («Le solitaire»)
Авторы сценария Жак Дере, Симон Микаэль. Режиссер Жак Дере (Франция).

опытнейшим профессионалом. Во всяком случае, в вялой атмосфере «тихого» боевика актер чувствует себя в высшей степени органично. Конечно, походка еще пружинит и фигура спортивна, но на постаревшем лице написана усталость... Вот и фильм выглядит каким-то лишенным энергии, словно постаревшим вместе с его создателями.

В тридцать четвертой картине Сиднея Люмета «На следующее утро» узнать почерк автора «Двенадцати разгневанных мужчин» так же сложно, как в создателе «Одиночки» разглядеть творца заводных коммерческих лент конца шестидесятых годов. Стремясь избежать публицистической декларативности в разговоре на актуальную тему алкоголизма, Люмет попытался прибегнуть к помощи популярного жанра. А точнее, двух популярных жанров: детектива и мелодрамы. Но слияния разных жанровых начал не произошло.

Первые минуты после шокового начала ленты (героиня, проснувшись, обнаруживает в своей постели труп с ножом в груди) мы пребываем в ожидании напряженного расследования. Затем на первый план выходит антиалкогольное морализаторство. А когда на экране появляется бывший полицейский (Джефф Бриджес), стремящийся помочь несчастной героине (Джейн Фонда), подозреваемой в убийстве, становится ясно, что все завершится мелодраматическим хэппи эндом.

Не совсем привычным предстал перед нами еще один давний знакомец. В сознании отечественных кинозрителей имя Дамиано Дамиани прочно ассоциируется с итальянским политическим кинематографом: восемь фильмов режиссера, показанных у нас в течение последних двадцати лет (включая телесериал «Спрут»), были программно политическими. Теперь мы познакомились с иным Дамиани.

«Связь через пиццерию», режиссер Дамиано Дамиани

Фильм «Связь через пиццерию» далек от политики. Здесь налицо использование одного из канонов гангстерского фильма, согласно которому интересы семьи, родственного клана, зов крови должны приходить в непримиримое противоречие с непредсказуемо меняющимися интересами «дела». Но в дальнейшем Дамиани уходит от стилистики классического гангстерского фильма. Ведь вспомним: гангстерский фильм, как ни странно это звучит, определяется совсем не динамикой действия, а тончайшей психологической нюансировкой характеров, железной логикой тщательно переплетаемых ситуаций, в которых эти характеры раскры-

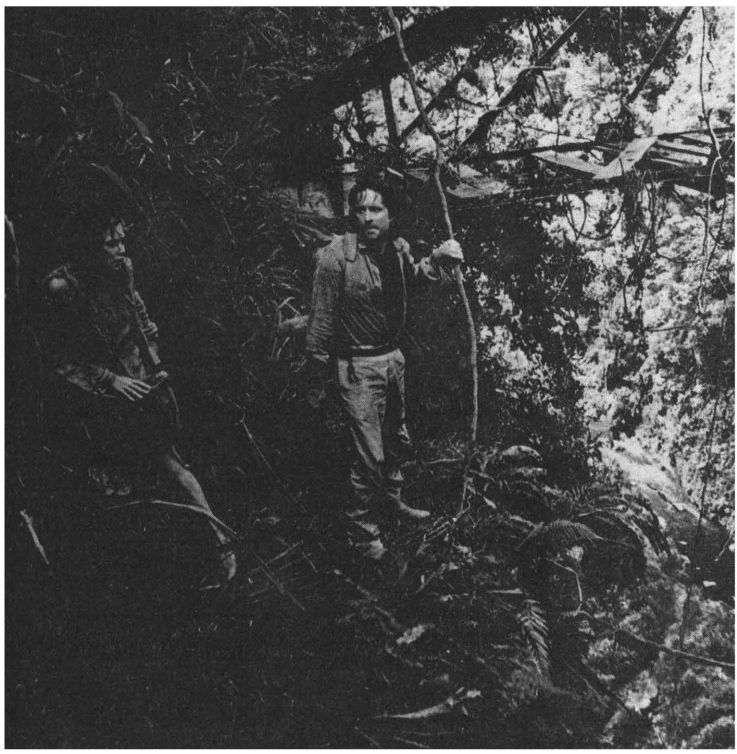
«На следующее утро» («The Morning After») Автор сценария Джеймс Хикс. Режиссер Сидней Люмет (США).

«Связь через пиццерию» («Pizza Connection») Авторы сценария Лаура Тоскано, Франко Маротта, Дамиано Дамиани. Режиссер Дамиано Дамиани (Италия).

ваются. Гангстерский фильм — это менее всего фильм *действия*, а скорее фильм судьбы, причудливо формируемой атмосферой криминального мироздания — недаром так склонен этот тип кинематографа к эпическим формам (вспомним хотя бы до сих пор не известных нашему зрителю «Крестных отцов», фильмы Б. Де Пальмы, С. Леоне и т. д.). Дамиани же работает в оперативной стилистике, смешивает жанры: перед нами гангстерский фильм и авантюрный одновременно, разом — криминальная драма и мелодрама. Все мелькает, искрится и кружится: все стреляют, строят козни и летают из Италии в Штаты; старший брат нежно любит младшего и погибает потому, что хочет пристроить юношу «в дело»; играет старшего брата неподражаемый Микеле Плачидо...

Такой жанровый конгломерат, думаю, будет иметь у нас гораздо больший успех, чем иной образец классики гангстерского жанра. Закрадывается подозрение, что Дамиани делал эту ленту специально для нашего проката — малоизвестную нам жанровую структуру он аранжировал элементами, более привычными для нашего восприятия. Этакое детское питание, которым, как известно, не прочь порой полакомиться и взрослые. В свое время в мире был популярен «спагетти-вестерн» — итальянский вариант американского ковбойского фильма. Может, сегодня мы присутствуем при зарождении «спагетти-гангстерианы»?

Что касается вестерна, то и с ним мы знакомились лишь эпизодически. «Дилижанс» и «Моя дорогая Клементина», «Великолепная семерка» и «Золото Маккены» — вот, пожалуй, и все. А стремление смотреть вестерны настолько велико, что порой мы к этому жанру относим те фильмы, которые ничего общего с ним не имеют.



«Роман с камнем», режиссер Роберт Земекис

Лента американца Роберта Земекиса «Роман с камнем» обладает бесспорными коммерческими достоинствами, и фраза «фильм сделан в жанре вестерна», с которой начинается редакторская аннотация, безусловно заставит наших прокатчиков потирать руки в предвкушении огромных доходов. Доходы действительно будут большими, но вестерн здесь ни при чем. История заполошной писа-

«Роман с камнем» («Romancing the Stone») Автор сценария Диана Томас. Режиссер Роберт Земекис (США).

тельницы, сочиняющей душераздирающие истории для домохозяек, волею судеб попадающей в Колумбию и участвующей в изобилующих головокружительными приключениями поисках драгоценного камня, рассказана Земекисом в жанре пародии на бульварное приключенческое чтиво: режиссер здесь обнаружил не только знание предмета, но и неподражаемую способность быть одновременно серьезным до убийственности и блистательно ироничным. Сказывается школа Стивена Спилберга — короля современного

«Девочки с Новолипок», режиссер Барбара Сасс

киноприключения, ставшего крестным отцом Земекиса в деле создания экранного бестселлера. Безусловно, сравнения с корифеем Земекис не выдерживает, но многие ли наши зрители способны на это сравнение? Они увидят Зрелище — благородный герой, бестолковая, но бесстрашная героиня, приключения в джунглях, жуткие бандиты, не менее жуткие крокодилы, блистающий камень и финальные объятия главных персонажей. И надо ли винить зрителя (особенно юного) в том, что он, не исключено, чересчур серьезно отнесется ко всей этой очаровательной кутерьме? Восприятие кинопародий предполагает детальное знакомство с предметом пародирования.

Вот если бы кто-нибудь из французов задумал поиронизировать над штампами национальной кинокомедии, то он нашел бы в нашем зрителе понимающего собеседника. Французскую комедию мы изучили едва ли не во всех ее проявлениях, и рады каждой новой встрече с ней. Даже если ничего принципиально нового эта встреча не сулит.

Комедия Франсиса Вебера «Беглецы» даже по сюжету своему мало чем отличается от предыдущих лент режиссера, знакомых нашему зрителю. И в «Невезучих», и в «Папашах», и в «Беглецах» происходят, в принципе, однотипные события. Два комических персонажа, являющих собой полную противоположность друг другу (их играют Депардье и Ришар), оказываются втянутыми в Приключение. Причем в центре умозрительных и захватывающих событий неизменно пребывает ребенок, чье присутствие вносит в фильм мелодраматические интонации. Либо уже достаточно взрослый («Папаши»), либо — школьного возраста («Невезучие»), либо — совсем крошка, как в «Беглецах».

Вебер нащупал поистине золотую жилу. Эта сюжетная схема таит в себе нескончаемые возможности для вариаций. Так что, если годика через два нам предложат еще одну «мелодрамо-комедию», созданную по опробованному рецепту, мы не удивимся и с удовольствием отправимся в кинозалы.

Из «чистых» мелодрам, демонстрирующихся в эти месяцы, наибольшим успехом, будет, очевидно, пользоваться «Офицер с розой» югославского режиссера Деяна Шорака. Нежная, страстная, обжигающая любовь, фантастическая красота актеров, исполняющих роли любовников, социальное неравенство героев, фатальным образом не позволяющее им соединить свои судьбы...

«Беглецы» («Les fugitifs»)
Автор сценария и режиссер Франсис Вебер (Франция).

Но есть обстоятельство, выделяющее «Офицера с розой» в бесконечном ряду мелодрам, по традиции весьма обильно представленных в нашем репертуаре. Это — исторический контекст, в котором разворачивается драма любви.

Время действия — 1945 год. Место — Загреб, только что освобожденный народной армией. Любовь героев завершается трагически, потому что Она — дама «из бывших», а Он — представитель новой власти. Юный благородный и наивный поручик Хорват полагает любовь достаточным основанием для совместной жизни, но его бдительные друзья и начальники терпеливо объясняют ему, чем может обернуться для боевого командира, члена партии связь с «буржуйкой». В результате юный офицер, не мыслящий жизни как без возлюбленной, так и без партии, ищет смерти в стычках с бандитами и очень скоро находит ее. Начальники и друзья погорюют и устремятся к новым схваткам со старым миром, а прекрасная Матильда до конца своих дней сохранит в душе светлый образ офицера с розой.

Несмотря на то, что социальный фон «Офицера с розой» — необходимое условие для построения сюжета, главное внимание Шорак сосредоточивает на показе любви. Сравнивая фильм с картиной Райко Грлича «Любить можно только раз», в основе которой лежит аналогичная история, можно даже упрекнуть Шорака в том, что, заимствуя у коллеги сюжет, он значительно смягчил социальные акценты (именно из-за остроты — социальной и эротической — лента Грлича уже восемь лет не может выйти на наши экраны). Но для нас, жителей социалистического мира, существуют темы и проблемы, даже легкое прикасание к которым вызывает бурную ответную реакцию.

В дилогии польского режиссера Барбары Сасс «Девочки с Новолипок» и «Райская яблоня», которую можно отнести к эпической мелодраме, социальный фон событий разра-

«Офицер с розой», режиссер Деян Шорак

ботан очень активно. Мы узнаем о том, как трудно жилось простым полякам под властью царской России, а потом и в условиях самостоятельного буржуазного государства. Судьбы четырех героинь кинодилогии непосредственным образом связаны с социально-политическими изменениями на их родине. Впрочем, думаю, что знаменитый роман Поли Гоявичиньской (фильм Барбары Сасс — третья его экранизация в истории польского кино) требовал несколько иного соотношения политики и быта, социального и мелодраматического. Ленты Сасс (в отличие от имевшей успех предвоенной экранизации) непопулярны в Польше. И я склонен объяснить это тем, что Сасс, тщательно разработав историческую фактуру фильма, недоучла требования жанра.

«Офицер с розой» («Oficir s Ružm»)
Автор сценария и режиссер Деян Шорак (Югославия).

«Девочки с Новолипок» («Dziewczęta z Nowolipek»)
Автор сценария и режиссер Барбара Сасс (Польша).

«Райская яблоня» («Rajska jabłoń»)
Автор сценария и режиссер Барбара Сасс (Польша).

Наиболее любопытными показались мне в зимне-весеннем репертуаре мелодрамы, сделанные в Японии и Китае.

В картине «Последний дубль» подкупает ее простота, которая не имеет ничего общего с примитивностью. Режиссер Ёдзи Ямада не тщится предстать неким первооткрывателем. Рассказываемая история знакома нам по сотням лент — юная девушка случайно попадает на киностудию и из статистки становится кинозвездой. Но, снимая фильм о кино, Ямада не скрывает программной условности избранного им стиля, он стилизует фильм под кинематограф тридцатых годов с его простодушной, наивной логикой, с его умением с волшебной легкостью подарить герою счастливую развязку «жестокой судьбы»...

Этот фильм — прекрасная, сделанная тонкой режиссерской рукой иллюстрация к представлению о кинематографе как об «иллюзионе», дающем человеку спасительную надежду. Особо необходимую в моменты, когда политические деформации делают мир враждебным человеку — ведь действие фильма происходит в канун второй мировой войны.

Таковы превращения мелодраматического жанра в нашем репертуаре. Но самое неожиданное превращение — в ленте китайского режиссера Хуан Цзяньчжуна «Женщина из порядочной семьи». Она таит в себе немало неожиданностей, начиная с сюжета: в 1948 году в далекой деревне согласно древнему обычаю девушку выдают замуж за... семилетнего мальчика. Поражает изысканность операторской работы. Мягкость и теплота, ненавязчивость, даже некий аскетизм в режиссерской подаче эффектного материала. А главное — мир, открывшийся нашему взору — зачарованный, живущий по удивительным законам. Здесь, в этом мире, как бы и не место сюжетам реалистически заземленным, сугубо бытовым. Здесь мелодраматичность некоторых фабульных ходов не объяснишь консервативными запросами жанра, поскольку они продиктованы фольклорной традицией,— ведь именно она образовала мировоззренческий фундамент школы нового китайского кино, ставшего феноменом середины 80-х. И встреча со многими замечательными произведениями из этого ряда, ставшими мировыми киносенсациями (скажем, с фильмом Чена Кайге «Большой военный парад»), у нас впереди.

В репертуаре первого квартала года есть ленты всемирно знаменитые. Упоминавшаяся уже «Ностальгия» Тарковского, «Интервью» Федерико Феллини, «Рэгтайм» Милоша Формана. О них журнал уже писал. Как писал и о фильмах «Смерть прекрасных косуль» Карела Кахини, «Целую, мама» Яноша Рожи, достойно представляющих социалистический кинематограф. Выход этих лент, хоть порой и запоздалый,— достижение нашей репертуарной политики.

«Целую, мама», режиссер Янош Рожа

Но, как уже было сказано, репертуар не может формироваться лишь из вершинных достижений мирового кинематографа. Репертуар считается хорошим в случае, если есть что смотреть и интеллектуалам, и поклонникам традиционных кинозрелищ.

До недавнего времени и те, и другие сидели на голодном пайке. Сегодня же положение начинает меняться к лучшему. Не сглазить бы!

«Последний дубль» (**«Final Take»**)
Автор сценария Хисаси Иноуэ, Таити Ямада, Ёситака Асама, Ёдзи Ямада. Режиссер Ёдзи Ямада (Япония).

«Женщина из порядочной семьи» (**«Liang—t'a fu nü»**)
Автор сценария Ли Куаньдин. Режиссер Хуан Цзяньчжун (Китайская Народная Республика).

Великобритания

«Мне кажется, что пройдет время и никому не будут интересны сердечные излияния тринадцатилетней школьницы, да и мне самой — тоже». Так 20 июня 1942 года написала на первой странице своего альбома девочка, заключенная концентрационного лагеря Берген-Бельзен. Три года спустя она умерла от тифа. Ее звали Анна Франк.

Дневник Анны Франк, переведенный на множество языков, разошелся по всему свету в миллионах экземпляров, был несколько раз экранизирован. Теперь на телевизионные экраны Западной Европы вышел четырехсерийный фильм, поставленный Британской корпорацией Би-Би-Си по сценарию Элана Моргана. Режиссер фильма Рэрет Дэвич отказался от включения в картину хроники тех лет, но тем не менее, как считает рецензент журнала «Штерн», ему удалось воссоздать гнетущую атмосферу жизни, «надежды вопреки надежде» среди обуявшего Европу зверства. В роли Анны Франк снялась Катарина Шлезингер.

И. Ланин.

«Дневник Анны Франк». Анна Франк — Катарина Шлезингер

Венгрия

Почтовое ведомство Венгерской Народной Республики выпустило марку, на которой запечатлен скульптурный портрет выдающегося британского режиссера и художника мультипликационного кино Джона Халаса. Едва ли не уникальный случай, когда марка посвящается здравствующему и напряженно работающему мастеру. Оформил марку выдающийся венгерский график Янош Каш, притом это первый в мире знак почтовой оплаты, выполненный графически на персональном компьютере.

Джона Халаса хорошо знает кинообщественность нашей страны, со многими советскими коллегами он связан творческой и личной дружбой. Плодовитый режиссер (за сорок лет работы — две тысячи фильмов), Халас находит время и для литературной работы. Так, в прошлом году издательство Би-Би-Си выпустило книгу Халаса «Мастера мультипликации». В ней помещены и очерки, рассказывающие о творчестве наших выдающихся художников И. Иванова-Вано, Ю. Норштейна, Ф. Хитрука и Р. Раамата.

Однако почему же Венгрия выпустила марку в честь британского мастера? Ответ прост. Джон Халас родился в Венгрии в 1912 году, юношей эмигрировал, но никогда не порывал связей с родиной: он часто бывает в Будапеште, где у него много друзей и почитателей.

В. Ишимов

ГДР

Кинематографисты Германской Демократической Республики продолжают работу над фильмами, посвященными жизни великих деятелей культуры.

На экраны вышел новый фильм режиссера Роланда Грэфа (постановщика известной советским зрителям картины «Дом у реки») «Фаллада — последняя глава». Герой ленты Грэфа — прославленный немецкий писатель Ханс Фаллада (1893—1947), автор многих романов, воссоздающих атмосферу жизни предфашистской Германии. Фаллада, в отличие от многих других литераторов, остался в

гитлеровской Германии не эмигрировал, но и не пошел в услужение к нацистам. Такие его произведения, написанные в те годы, как «Маленький человек, что же дальше?» (1932), «Волк среди волков» (1937), «Железный Густав» (1938), проникнуты состраданием к простому человеку, гуманистическим пафосом. А роман «Каждый умирает в одиночку», созданный незадолго до смерти,— яростное обличение нацистских палачей, гимн героям Сопротивления. Не случайно после победы над фашизмом Рудольф Дитцен (таково настоящее имя писателя) сотрудничал с советской военной администрацией, был даже бургомистром одного небольшого городка.

Роланд Грэф и его соавтор по сценарию Хельга Шютц воспроизвели в картине последние десять лет жизни писателя, когда он находился в безвестности и нужде, когда его запугивали, арестовывали фашистские власти. Критика отмечает эмоциональную работу Йорга Гудцуна — исполнителя главной роли — и актрис Ютты Ваховяк и Катрин Засс, подчеркивая, что это картина не только о писателе, но и о героях его произведений.

Героем другого биографического фильма, съемки которого ведут студия ДЕФА и кинофирма «Презенс Фильм АГ» из Цюриха, будет великий швейцарский ученый-педагог Иоганн Генрих Песталоцци (1746—1827), труды которого и в наши дни переиздаются, имея немалое практическое значение. В основу фильма «Гора Песталоцци» положен одноименный роман Лукаса Хартмана, сценарий которого автор написал совместно с Петером Шнайдером и Петером фон Гунтеном, выступающим в этой картине и в качестве режиссера. В главной роли снимается итальянский актер Джан Мария Волонте.

М. Семенов

Индия

Со школьных лет Ранджита мечтала сниматься в кино. В 1974 году она закончила двухгодичный актерский факультет Института кино и телевидения в Пуне. И прямо со студенческой семьи была приглашена на роль главной героини в фильм «Лейла и Меджнун», где ее партнером оказался Риши Капур. Роль Лейлы актриса до сих пор считает лучшей среди своих работ.

Во многих фильмах партнером актрисы на съемочной площадке был Митхун Чакроборти, с которым Ранджита училась на одном курсе (в нашем прокате был их фильм «Кто и как?» режиссера А. Гангули). Снималась Ранджита с другими «звездами» индийского кино — с Сандживом Кумаром, Амитабхом Баччаном, Омом Пури, Насируддином Шахом,— за пятнадцать лет работы она была занята в пятидесяти фильмах. На прошлогоднем кинофестивале в Ташкенте и кинофестивале в Одессе с большим успехом демонстрировался фильм «Встреча» (режиссер А. Кхан) с Ранджитой, Смитой Патиль и Насируддином Шахом в главных ролях.

В одном из интервью во время Одесского фестиваля, на который Ранджита была приглашена как член жюри, она говорила, что предпочитает трагические характеры — «в них можно наиболее полно проявить актерскую индивидуальность, ибо развлекательные мелодрамы похожи одна на другую. Актеры играют в рамках заданного амплуа, и действие развивается по шаблону. «Но, что делать,— сказала актриса,— если только счастливцы могут работать с такими некоммерческими бомбейскими режиссерами, как Бенегал, Нихлани и Мирза». И все же Ранджита не теряет надежды, что и на нее обратят внимание режиссеры индийского «параллельного» кинематографа.

Ю. Корчагов

Италия

«Замысел нового фильма родился в ноябре 1987 года, когда я прочел в журнале «Огонек» отрывки из воспоминаний вдовы Бухарина»,— рассказывает Карло Лидзани корреспонденту «Униты». Известный мастер политического кино снял картину, которая называется «Дорогой Горбачев», основанную на подлинных документах и посвященную судьбе выдающегося революционера Николая Бухарина. Фильм был показан на прошедшем осенью 1988 года Венецианском кинофестивале. Название фильму дало обращение А. Лариной к Генеральному секретарю ЦК КПСС, а идейным стержнем ленты, по словам Лидзани, стало послание Бухарина к потомкам, которое его жена почти полвека хранила в памяти.

«Нелегко было делать фильм о Бухарине,— пишет корреспондент «Униты»,— режиссера подстерегала опасность политической спекуляции». Фильм Лидзани камерный, действие его разворачивается в течение одной ночи — последней ночи перед вечной разлукой двух замечательных людей, перед началом долгой и мучительной борьбы Анны Лариной за истину, за справедливость, за революционные идеалы, которым посвятил свою жизнь ее муж. «Анна Ларина победила в этой борьбе,— утверждает корреспондент «Униты»,— хотя никто уже не сможет вернуть ей горячо любимого человека, вырванного из жизни в то страшное утро 1937 года».

«Дозволено ли итальянцу рассказывать эту русскую историю? — спрашивает сам себя Карло Лидзани.— Мои сомнения развеяла убежденность в том, что тема правосудия, восстановления справедливости универсальна и общезначима».

Сценарий написал Карло Лидзани совместно с театральным режиссером и актером Аугусто Дзукки. Дзукки — руководитель труппы «Гражданский театр». Этот коллек-

тив известен спектаклями, поднимающими важнейшие социальные вопросы современности. «Дорогой Горбачев» тоже первоначально предназначался для театра.

В роли Бухарина снялся американский актер Харви Кейтель, в роли Анны Лариной — дочь режиссера Фламиния Лидзани.

Л. Зиман

Польша

На XIV фестиваль польских художественных фильмов, который традиционно называется Гданьским, хотя уже два года подряд проводится в Гдыне в помещении Музыкального театра, было представлено на конкурс 26 картин, из них 7 телевизионных. Приглашение на фестиваль телефильмов вызвано в основном финансовыми соображениями (для проведения фестиваля своими силами киноорганизации не хватает денег). Жюри под председательством режиссера Януша Заорского присудило гран-при — «Золотых гданьских львов» — режиссеру Кшиштофу Кесьлёвскому за «Короткий фильм об убийстве» и еще одну — поровну — тому же Кесьлёвскому за «Короткий фильм о любви». Эти две картины — из задуманного режиссером цикла современных «киноиллюстраций» к десяти заповедям.

Специальная награда жюри присуждена режиссеру Агнешке Холланд за телевизионный фильм «Одинокая женщина», семь лет пролежавший на «полке».

Фильмы Кесьлёвского и Холланд получили еще ряд наград фестиваля. «Короткий фильм о любви» был отмечен за лучший сценарий (авторы сценария Кшиштоф Песевич и Кшиштоф Кесьлевский), за лучшую операторскую работу (оператор Витольд Адамек получил «Гданьских львов» за эту картину и за фильмы «Тронутые» и «Гражданин Пищик», тоже демонстрировавшиеся в конкурсе).

Приз за лучшую женскую роль поделили Мария Хвалибог («Одинокая женщина») и Гражина Шаполовская («Короткий фильм о любви»). «Гданьские львы» за лучшую мужскую роль были вручены Богуславу Линде («Одинокая женщина»). Награды за исполнение ролей второго плана получили Стефания Ивиньская («Короткий фильм о любви») и Бронислав Павлик («Табу»).

Проводившийся в ежедневной «Газете фестиваля» опрос шести «сердитых критиков» признал лучшими фильмами фестиваля «Короткий фильм о любви» и «Одинокую женщину» (набравших по пятибалльной системе оценок по 4,67 балла). На третьем месте в опросе — комедия «Лебединая песня» режиссера Роберта Глиньского и сценариста Болеслава Михалека, получившая «Серебряных львов» Гданьска.

В рамках фестиваля проходил смотр фильмов социалистических стран, признанных лучшими на национальных кинофестивалях. Советский Союз представляло «Холодное лето пятьдесят третьего» режиссера Александра Прошкина («Мосфильм»). Другая советская картина — «Покаяние» Тенгиза Абуладзе — получила приз польской критики как лучший зарубежный фильм года, демонстрировавшийся на польских экранах.

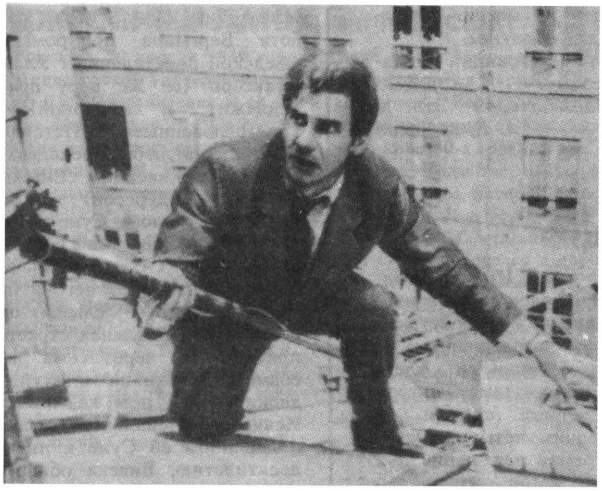
М. Сулькин

«Короткий фильм о любви»

США

В новом фильме Романа Полянского «Отчаянный» есть сочетание всех исходных элементов, которые должны бы обеспечить его успех, пишет рецензент журнала «Синема». Сценарий фильма написал мастер своего дела Жерар Браш, в главной роли снялся весьма популярный сейчас Харрисон Форд, композитор Эннио Морриконе сочинил хорошую музыку, Витольд Собочиньский, оператор, работавший с Вайдой, Занусси, Кавалеровичем, Сколимовским, великолепно снял картину. И все же, по мнению большинства рецензентов, фильм не украсит творческую биографию режиссера.

Американский врач Ричард Уокер прибывает на конгресс в Париж. Жена, приехавшая вместе с ним, внезапно исчезает. Паника Уокера, который тщетно пытается найти ее, усиливается еще и тем, что Уокер ни слова не говорит по-французски. В фильме привлекают неброские, тонкие наблюдения за разными психологическими состояниями, в нем ощутимо сильное влияние Хичкока. Од-



«Отчаянный»

нако, к сожалению, примерно с середины ленты, пишет журнал, начинаешь испытывать разочарование, «развитие событий теряет темп, и даже появление очаровательной Эммануэль Сэнер в роли проститутки, пришедшей на помощь отчаявшемуся герою, не может скрасить впечатление от пошлой развязки, которой мы от Полянского не ожидали».

Главное, по мысли рецензентов, что погубило фильм,— «его откровенная тенденциозность». Похитители жены Уокера — арабы — показаны глупыми извергами, образы палестинцев грубо окарикатурены.

М. Теракопян

Франция

Долгие годы Ален Делон и его картины имели неоспоримый коммерческий успех. Успех имела и «побочная», предпринимательская карьера Делона — от парфюмерии до скачек. Однако главным делом жизни осталось кино. Даже с телевидением он отказывался сотрудничать, если не считать продажи своих картин для показа на «малом экране».

И вот газета «Либерасьон» сообщила, что Делон сдался. Для «ТФ-1» (частной телепрограммы Французского телевидения) в сотрудничестве с телевидением Италии, ФРГ и Канады будет сниматься четырехсерийная (шесть часов экранного времени) картина «Кино». Это «самая дорогая постановка в истории французского телевидения»,— сообщает газета: в ней будут заняты восемьдесят пять актеров, тысячная массовка. У Алена Делона главная роль — «звезды», актера, одержимого идеей восстановить честь матери, выдающейся пианистки: она была скомпрометирована в некоем фильме, грубо извратившем ее жизнь, творческую биографию. В роли матери героя — известная актриса Эдвиж Фейер. Режиссера выбирал сам Делон — им стал Филипп Лефевр (его лента «Следователь» недавно прошла по нашим экранам).

Газета «Либерасьон» опубликовала интервью с Аленом Делоном. Вот некоторые его фрагменты.

— Почему вы снимаетесь на ТВ?

— Потому что впервые нашел что-то подходящее. Я неизменно следую правилу: участвовать только в том, что мне нравится. До сих пор мне везло в жизни — я всегда делал то, что хотел.

— И отвечаете как за удачный выбор, так и за провалы?

— Совершенно верно. И не собираюсь меняться.

— ТВ — это новый поворот?

— Ничуть. В повороте у меня просто нет нужды. Все мои фильмы идут, и нет недели, чтобы их не показывали по телевидению. Значит, я «держусь на плаву» уже тридцать лет. Любят меня или нет — другое дело. Если бы не любили, давно бы сказали, и я бы ломаного гроша не стоил... Я знаю себе цену. Есть кретины, которые не видят себя со стороны, я же оцениваю себя в Делоне.

— Что, по-вашему, привлекает людей в кино?

— Сюжет. В идеале — сюжет и подходящие «звезды». Может быть, и один сюжет, отвечающий возможностям «звезды». Но никоим образом не режиссер. Когда полтора миллиона смотрят «Последнего императора», их привлекает не имя постановщика, тем более что они путают Бертолуччи и Бертучелли, а сюжет. В отличие от меня они не видят, какая тут великолепная режиссура. Они это чувствуют, не будучи способны анализировать. То же относится к дерьмовым фильмам. Но актер, достойный называться «звездой», не отдает свое имя плохому сюжету или плохому режиссеру.

— С вами так никогда не происходило?

— Нет. Иначе я бы противоречил себе. А так как я никогда не делал того, что не хотел, то подчас ошибался. В выборе сюжета, но не в людях, которые со мной работали.

— Некоторые ваши картины свидетельствуют о том, что вы растрачиваете зря свой талант.

— Почему? Всех ведь не удовлетворишь! Не одни же интеллигенты или, скажем, не только средние французы смотрят кино. Чтобы всем понравиться, нужны разные жанры.

— Вы стремитесь нравиться всем?

— Нет. Я стремлюсь доставлять удовольствие. Это главное в моем деле. Быть актером означает приносить

Ален Делон

зрителям два часа счастья, ностальгии, меланхолии. Это они меня сотворили. Им надо отплатить за это.

— Ваш герой в «Кино» — это вы сами?

— Вначале все было иначе, но теперь после сделанных поправок образ героя становится мне ближе. Я не актер, который играет. Я никогда не играл, я жил своими ролями. Люди думают, что это просто. В нашей профессии чем ты более естествен на экране, тем труднее этого было добиться... Настоящие «звезды» вызывают тревогу, беспокойство. Поэтому появились актеры и актрисы, похожие на консьержей или секретарей. Но это ненадолго, так как кино создано для «звезд» — чтобы было чему гореть. Во времена Бардо, Мэрилин Монро, Гейбла, Купера люди ходили в кино, чтобы увидеть то, чем сами быть не могли. Теперь происходит обратное.

— Есть во Франции истинные «звезды»?

— (*Насмешливо.*) Это я!

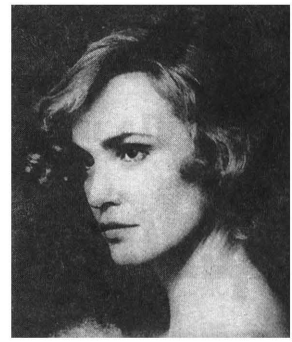
А. Брагинский

Швеция

Пять лет назад Ингмар Бергман распрощался с кинозрителями: закончив работу над своим «кинозавещанием» — фильмом «Фанни и Александр», принесшим автору многочисленные премии (и среди прочих четыре «Оскара»), Бергман так написал в мемуарах «Моя жизнь» о своем уходе из кино: «Мне слишком часто приходилось видеть, как мой коллега оставался лежать на манеже, словно обессиленный фигляр». Очевидно, пишет западногерманский еженедельник «Штерн», Бергману, которого называют своим учителем столь разные кинематографисты, как Жан Люк Годар, Ричард Аттенборо и Вуди Аллен, никогда не приходилось наблюдать подобного на телевидении: помимо картины «Сцены семейной жизни», первоначально снятой им как телесериал в шести частях и лишь впоследствии переработанной для экрана, уже после своего «официального» ухода из кино режиссер поставил на телевидении спектакль «После репетиции», короткометражный фильм «Лицо Карин» и документальный фильм о съемках «Фанни и Александра». Недавно на европейские телеэкраны вышла новая работа Бергмана по роману шведской писательницы Уллы Исаксон (ее же перу принадлежит и сценарний) — «Благословенные». История мучительной любви преподавательницы живописи Вивеки (Харриет Андерссон) и неудавшего теолога Суне (Пер Мурберг) начинается в соборе. «Вы верите в бога?» — спрашивает Суне. «Без него я не могла бы жить»,— слышит он в ответ. Вспыхнувшая страсть приводит их через семь лет совместной жизни в «тупик двойного безумия», как пишет Исаксон. В спальном мешке, подаренном ей Суне к пятидесятилетию, Вивека обнаруживает светлый женский волос. С этого дня начинается погружение в пучину ревности, в мир ужасных призраков. Суне, не понимающий причины этих кошмаров, узнает вскоре от сестры Вивеки (Кристина Шоллин), что его жена с самого детства была подвержена приступам тяжелой душевной болезни. Однако он отказывается признать ее состояние болезнью: вместо этого, ведомый любовью, Суне следует за Вивекой во мрак ее безумия, пытаясь познать его причудливую и вместе с тем неотразимую логику. В новой картине, пишет «Штерн», нет ничего, что бы напоминало ту «роскошь умиротворения», которая отличает «Фанни и Александра», но при всей безысходности отчаяния «это фильм об абсолютной, не желающей подчиняться рассудку любви».

И. Ларин

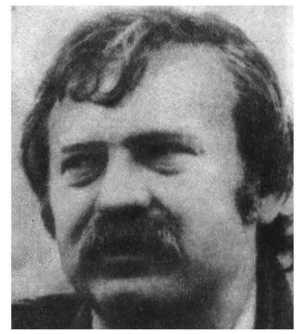
ДЖЕССИКА ЛАНЖ, актриса (США)



Родилась 20 апреля 1949 года в Клоке (штат Миннесота). Два года училась в Миннесотском университете. Изучала пантомиму в Париже у Э. Де Кру. Несколько месяцев танцевала в «Комической опере». Вернувшись в США, позировала для фотографов. В 1976 году дебютировала в кино, с 1980 года играла в театре. Одна из ведущих актрис американского кино 80-х годов. Была женой известного танцовщика М. Барышникова. В последние годы творческие и личные взаимоотношения связывают Дж. Ланж с драматургом, актером и режиссером С. Шепардом.

1976: «**Кинг Конг**» («King Kong»), реж. Дж. Гиллермин. *1979:* «Вся эта суета» («All That Jazz»), реж. Б. Фосс. *1980:* «Как справиться с дороговизной жизни» («How to Beat the High Cost of Living»). *1981:* «Почтальон всегда звонит дважды» («The Postman Always Rings Twice»), реж. Б. Рафелсон. *1982:* «**Фрэнсис**» («Francis»), реж. Г. Клиффорд, приз за роль на МКФ в Москве; «**Тутси**» («**Милашка**», «Tootsie»), реж. С. Поллак, премия «Оскар». *1984:* «Деревня» («Country»), и сопродюсер, реж. Р. Пирс; ТВ ф. «Кошка на раскаленной крыше» («Cat on a Hot Tin Roof»). *1985:* «**Сладкие грезы**» («Sweet Dreams»), реж. К. Рейш. *1986:* «Сердечные страсти» («Crimes of the Heart»), реж. Б. Бирсфорд. *1988:* «Дальний Север» («Far North»), реж. С. Шепард.

ЛОТАР ВАРНЕКЕ, режиссер (ГДР)



Родился 15 сентября 1936 года в Лейпциге. Изучал теологию в Лейпцигском университете в 1954—1959 годы. В 1964 году окончил Высшую школу кино и ТВ в Бабельсберге. Был ассистентом режиссеров Й. Кунерта, Э. Гюнтера, К. Метцига. С 1968 года — режиссер. Лауреат Национальной премии ГДР (1977). Преподает в Высшей школе кино и ТВ в Бабельсберге.

1968: «**Не со мной, мадам!**» (в СССР — «**Мисс инкогнито**», «Mit mir nicht, Madam!»), совместно с Р. Эме. *1969:* «Доктор медицины Зоммер 2-й» («Dr. med. Sommer II»), и соав. сц. *1972:* «Это старая история» («Es ist eine alte Geschichte»), и ав. сц. *1974:* «Жизнь с Уве» («Leben mit Uwe»), и соав. сц. *1977:* «Неисправимая Барбара» («Die unverbesserliche Barbara»), и ав. сц. *1979:* «**Прощай, моя малышка**» («Addio piccola mia»), и ав. сц. *1981:* «**Наша короткая жизнь**» («Unser kurzes Leben»). *1982:* «Беспокойство» («Die Beunruhigung»). *1984:* «**Странная любовь**» («Eine sonderbare Liebe»), приз на МКФ в Карловы-Вары. *1986:* «Белокурое танго» («Blonder Tango»). *1987:* «Раздели бремя ближнего» («Einer trage des anderen Last»).

ДАН ПИЦА, режиссер (СРР)

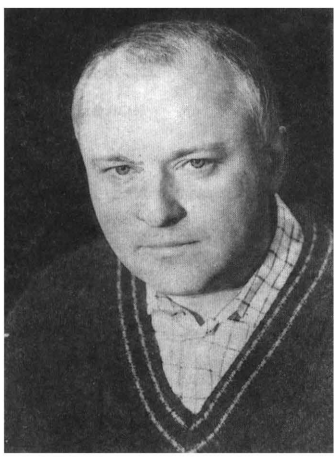
Родился в 1938 году. Окончил институт имени И. Караджале в 1970 году. Один из ведущих режиссеров Румынии.

1970: дипломный ф. «Жизнь в розовом цвете». *1971:* худож.-док. ф. «Вода как черный буйвол» («Apa ca un bivol negru»), совместно с другими режиссерами, и соав. сц. *1972:* новелла «Свадьба» в фильме «**Каменная свадьба**» («Nunta» — «Nunta de piatră»), и ав. сц. *1974:* «Дух золота» («Duhul aurului»), ав. сц. и реж. с М. Верою; «**Филипп Добрый**» («Filip cel Bun»). *1975:* ТВ сериал «Август в огне» («August în flacări»), совместно с А. Татосом. *1976:* «**Тэнасе Скатиу**» (в СССР — «**Летняя история**», «Tănase Scatiu»). *1977:* «**Пророк, золото и трансильванцы**» («Profetul, aurul şi ardelenii»). *1978:* док. ф. «Превыше всего» («Mai presus de orice»), совместно с Н. Мэрджиняну, и соав. сц. *1979:* «Бедный Иоаниде» («Bietul Ioanide»). *1980:* «**Ребенок, нефть и трансильванцы**» (в СССР — «**Трансильванцы на Диком Западе**», «Pruncul, petrolul şi ardelenii»). *1982:* «**Конкурс**» («**Состязание**», в СССР — «**Драма в лесу**», «Concurs»), и ав. сц. *1984:* «Справедливость в оковах» («Dreptate în lanţuri»), и участие в создании сценария. *1985:* «**Шаг вдвоем**» («Pas în doi»), и соав. сц.

С. Кудрявцев

Олег Данилов

Девочка из общежития



Данилов Олег Даниилович закончил Ленинградский кораблестроительный институт по специальности «инженер-экономист». С 1974 года — преподаватель СПТУ.
Пьесы «Три пишем — два в уме» и «Петрович» идут в театрах страны.
Литературный сценарий «Девочка из общежития» на студии имени А. М. Горького в объединении «Ладья» снимает режиссер Г. Юркова.

В последние годы фильмы молодежной проблематики все резче порывают с традиционным представлением о задачах детского, школьного и юношеского кинематографа. Круто изменилось представление о его содержательности. Исчезают романтические сюжеты, нежные краски, мечтательность, оптимистические обещания. Вдруг обнаружилось, что, взяв в герои совсем молодых людей, даже ребенка, авторы могут быть озабочены взрослыми, государственными проблемами. В их фильмах строгому, беспощадному рассмотрению подверглись семья, школа, комсомол. Все институты социального воспитания и защиты оказались пораженными болезнью застоя. С некогда тихого берега детского и юношеского фильма, где кинематографисты привыкли укрываться от опасностей взрослых тем и проблематик, раздались страшные крики о помощи.

Перед вами сценарий Олега Данилова «Девочка из общежития». История, рассказанная в нем, внешне незатейлива. Это про то, как Оля полюбила Колю. Так ей кажется. Она знает, что в мире есть такая потрясающая вещь — любовь. И торопится примерить ее на себя. Но у нее как-то не очень красиво получается. И ее возлюбленный Коля ничем не может ей помочь. Они оба не в состоянии одухотворить свое чувство, возвысить его до любви. И как-то не видно, чтобы они были обеспокоены своей духовной нищетой. Как не видно этого и со стороны тех, кто за это немало ответствен. Если кто встревожен, так это автор. Хорошо оснащенный знанием предмета, он особенно убедителен во всем, что размещается в окрестностях главного сюжета. Здесь вы встретите кратко и точно сделанные характеры, тонко подмеченные положения и подробности. Познакомитесь с ПТУ —специфическим миром образовательной отрасли, вероятней всего, мало вам знакомой.

Олег Данилов, сорокалетний литератор и педагог ленинградского СПТУ, написал сценарий, вызывающий содрогание. Возможно ли такое после известных фильмов о молодежи? Особенно после «Маленькой Веры»? Прочитав сценарий, вы, может быть, согласитесь — возможно.

Юрий Клепиков

Рентгеновский снимок грудной клетки — на темном фоне ярко-белые полосы ребер. В углу — порядковый номер, небрежно выдавленный карандашом. Щелчок — и появляется другой снимок, точно такой же, только с другим номером. Еще один снимок... еще один... еще...

Слышится голос медсестры:

— Вдохнуть и не дышать! Следующий! Вдохнуть и не дышать! Следующий! Вдохнуть!..

Перед флюорографической установкой стоит несколько голых до пояса девушек. Остальные — их всего около тридцати — толпятся в раздевалке. Ими руководит женщина лет пятидесяти очень решительного вида — мастер производственного обучения Вера Степановна Козлова.

— Быстренько! — торопит она.— Чего копаетесь? Лифчик снимать не научились?

В приемной, увешанной медицинскими плакатами, томятся ждущие очереди мужчины.

— А чего это за толпу пригнали? — лениво интересуется кто-то из них.— Студентки, что ли?

— Пэтэушницы. Только поступили.

— Иди ты!

— Перед первым сентябрем и привели. Я в регистратуре слышал...

— По скольку же им лет?

— По пятнадцати.

— Ну и ну!

— Не говори...

В раздевалке, в углу, одна из девочек взвизгивает — ей приложили к теплой спине холодную расческу.

— Тихо мне! — требует Козлова.— Не дома! Ишь, коровки!..

Девочки умолкают. Смирно стоит длинная полуголая очередь. «Следующий! — слышатся монотонные призывы медсестры.— Вдохнуть и не дышать! Следующий! Вдохнуть и не дышать!..»

На окраине огромного города расположен комплекс ПТУ-общежития. Рядом — блочные дома, магазины, ходит троллейбус... А позади — поле, лес и железнодорожный узел со стоящими на путях цистернами.

Во внутреннем дворе училища идет подготовка к торжественной линейке, посвященной 2 сентября — Дню Знаний. На всю округу гремят из динамика марши и песни. Группы строятся, образуя букву «П», а на широком крыльце накапливается начальство и гости. Происходит обычная предпраздничная суматоха.

Построением одной из групп, состоящей сплошь из девочек, руководит Вера Степановна Козлова.

— Носочки по линии! — велит она.— Быстренько! Все в строю? Где мужчина наш единственный? Капитонов!

Среди девочек возникает маленький, тощий человечек. Это Вова Капитонов, Капитоша.

— Почему на собрании не был?

— Не знал... Я не слышал.

— Становись на левый фланг! — вздыхает Козлова.— Орел ты наш! Его по здоровью никуда не взяли,— объясняет она группе,— а в контролеры ОТК — сойдет...

— Чего по здоровью...— обиженно бубнит Капитоша.— По здоровью сразу...

— Нам три года вместе жить! — заявляет Козлова.— Все друг про друга знать обязаны!

К ней подбегает девушка в белой блузке и черном галстуке — комсорг училища.

— Вера Степановна! — просит она.— Дайте одну, на вручение ключа!

— Как чуть что — так Вера Степановна! — Козлова оглядывает группу.— Ты! Как тебя... Оля! Иди с ней!

Оля Воробьева — она худенькая, светловолосая, лет пятнадцати — идет за комсоргом к крыльцу.

— Тебе третьекурсник будет ключ знаний вручать,— на ходу объясняет девушка.— Скажет: желаю, мол, поздравляю, ну, всякую муть... А ты ключ возьмешь и тоже скажешь: постараемся не уронить, с честью донесем... Поняла?

Тем временем строй готов. Марш обрывается.

— Училище, равняйсь! — командует в микрофон директор, пожилой суетливый человек.— Смирно! Здравствуйте, товарищи!

— Здра... жла... товарищ директор! — гремит в ответ.

— Слово для приветствия...

Праздник пошел своим чередом. Кто-то выступает, ребята хлопают, переминаясь с ноги на ногу, а в задних рядах начинают втихомолку покуривать.

Среди прочего начальства стоит и замполит училища Смирнов — рослый, сильный, уверенный в себе человек лет тридцати пяти. К нему протискивается директор.

— Голубчик,— негромко говорит он Смирнову.— Пораспоряжайтесь тут... Я — на завод. Кажется, нам дают сорок умывальников!..

Директор исчезает.

Оля готовится к получению символического ключа. Ее инструктирует третьекурсник Коля Филков.

— ...и оправдывать оказанное доверие...— повторяет за ним Оля.

— Молодец! — снисходительно улыбается Филков.— Значит, так, я скажу, потом ты скажешь, потом только за ключ хватайся. Поняла?

Коля — невысокий, широкоплечий, с хорошей улыбкой. Он сразу понравился Оле, поэтому она смотрит на него во все глаза, а слушает невнимательно.

— Ну, поняла? — Коля начинает раздражаться.— Чего молчишь?

— Да поняла!.. Что я — в самодеятельности не участвовала?

В это время к Смирнову подходит учащийся, что-то говорит, указывая на вестибюль. Смирнов спешит туда.

В вестибюле его ждут трое: молодой парень с университетским значком на лацкане пиджака — мастер, худенький, бледный мальчик с синяком под глазом и женщина в платочке, явно деревенского вида — мать. У ее ног — два потертых чемодана.

— Вот,— говорит мастер,— это замполит училища, Смирнов. Сергей Александрович, не знаю, как быть... Из моей группы парень, только поступил... Бондаренко. Уезжают! Еле уговорил с вами повидаться! Прямо бегом бегут!

— В чем дело? — спрашивает Смирнов.

— Избили его,— с горечью говорит мать.— Мелочь из кармана вытрясли... Велели денег достать... Трех дней в общежитии не прожил! Я его привезла, осталась — дай, думаю, посмотрю, как тут! Посмотрела!..

— Кто избил?

— Не говорит,— разводит руками мастер.— Ни в какую.

— Тебя как зовут? — спрашивает Смирнов мальчика.

— Степа.

— Послушай, Степа... Вот ты сейчас уедешь. Прямо отсюда с вещами — и на вокзал. Напиши мне заявление — кто тебя бил! Ведь они и над остальными издеваться будут! А я ничего не смогу сделать!

— Не пиши, Степочка! — требует мать.— Тут такие бандиты, что везде найдут. Не стыдно вам? — она в упор смотрит на Смирнова.— В объявлениях чего пишете?

«Благоустроенное общежитие, интересный досуг, кружки да секции!..» А сами притон развели!

Подхватив чемоданы, мать решительно идет к двери, Степа за ней. Они выходят на крыльцо и за спинами начальства пробираются к ступенькам.

— Так и уедут? — растерянно спрашивает мастер у Смирнова.

— Слабак...— мрачно замечает замполит.— Таких не удерживайте.

Праздник в разгаре.

— Внимание, товарищи! — говорит в микрофон девушка-комсорг.— А сейчас — передача символического ключа знаний!

— Пошли! — командует Коля, и они с Олей выходят вперед.

При виде Коли весь третий курс разражается ревом.

— Колька, давай! Жми на ручку, выбрось тормоза!

— Хочу рока! Рока хочу! Рок давай!

— А я холодная, как льдина, а сердце любит горячо! — явно строчки из песни.

— Рок давай! Хо-тим ро-ка! Хо-тим ро-ка! — начинают скандировать уже несколько человек.

Смирнов выходит вперед, окидывает взглядом разбушевавшихся ребят, и строй замирает. Коля подходит к микрофону. Оля гордо становится рядом с ним.

— Дорогие первокурсники! — очень серьезно, проникновенно, «на голубом глазу» начинает Коля.— Наше училище является...

Акустика во дворе плохая, и поэтому доносятся лишь отдельные слова: «трудовых традиций», «высоко нести», «хранить и приумножать», «желаем», «доверяем»...

— Нашли кому поручить! — выговаривает Смирнов девушке-комсоргу.— Что тут — дискотека?

— Зато он держится хорошо! Не стыдно людям показать!

И действительно, Коля будто сошел с рекламного плаката, призывающего всех поступать в ПТУ. Гости — а это представители завода, райкома партии, исполкома — явно растроганы.

В одной из групп третьего курса стоит крупная, ярко накрашенная девица — Галя Новикова. Рядом с ней — худощавый, но, видимо, сильный, цепкий парень — Рафик Исмаилов.

— Это же Олька! Воробьева! — ахает Галя, заметив Олю у микрофона.— Из нашего поселка! Слышишь, Рафик? Мы в одной школе учились! Ну, нормально! Надо же!

Рафик, едва взглянув на Олю, равнодушно пожимает плечами.

— ...знамя трудовых подвигов и свершений! — заканчивает Коля свое выступление. Раздаются аплодисменты.

— Давай! — шепчет Коля Оле.

Она подходит к микрофону.

— Дорогие ребята! — звонко, уверенно говорит она.— Мы, первокурсники, обещаем приложить все силы, чтобы овладеть избранной профессией и оправдать оказанное нам доверие!

Коля протягивает Оле ключ. Оля берет его.

— Не тяни! — шипит Коля.— Держи только!

— Знаю! — улыбаясь, огрызается Оля.

— Другой рукой! Дура!

— Сам дурак!

— Разворачивайся!

И вот — торжественный момент: под гром магнитофонного марша на глазах

у всего училища Коля и Оля, рука об руку, высоко поднимают ключ, который блестит и сверкает на солнце.

По случаю праздника в общежитии организована дискотека.

Гремит и грохочет магнитофонный рок. Мелькают дергающиеся в такт руки, ноги, головы, время от времени слышатся надрывные вопли...

На эстраде копошатся училищные музыканты, среди них — Коля Филков. Они настраивают гитары, подключают аппаратуру, о чем-то советуются.

У дверей — небольшая группа взрослых, среди них — Козлова, замполит Смирнов.

В стороне, у стены, стоит Оля. Она явно растерялась среди веселой толпы.

Училищный ансамбль наконец-то настроился и наладился. Магнитофонный грохот резко обрывается.

— Николай Филков! — провозглашает диск-жокей. Раздается ликующий рев и свист.

Коля, подойдя с гитарой к микрофону, начинает петь — просто, душевно и на удивление негромко.

Оля медленно приближается к эстраде. Слушает.

Кто-то из ребят кивком указывает Коле на обомлевшую от восторга девочку. И Коля на потеху всем «включает» обаяние и поет, глядя Оле прямо в глаза.

Ребята, толкая друг друга локтями и хихикая, потихоньку отодвигаются от Оли. А Оля не сводит с Коли глаз и, конечно, не видит, что осталась в центре зала одна.

Козлова, подойдя к Оле, дергает ее за локоть.

— Чего пялишься!

Ребята смеются. Оля краснеет, пытается скрыться в толпе, но не тут-то было — ее не пускают.

Тогда она опять выходит на середину и, сложив руки на груди, теперь уже нарочно смотрит на Колю.

Коля кончает петь, подмигивает Оле, что-то негромко командует ребятам из ансамбля, и снова гремит все сотрясающий рок.

Сверкает «цвето-музыка». Дергаются пары. Поет-надрывается Коля, колотя по струнам. И никак Оле не отвести от него глаз.

Вечером, придя к себе домой и переодевшись, Коля выходит на лестницу и собирается подняться наверх.

На площадку выглядывает Колина мать, Зоя Ивановна,— молодящаяся женщина лет сорока.

— Ты куда? — спрашивает она.

— К тете Кате,— говорит Коля.— Просила шкаф подвинуть.

— Подожди! — мать уходит в квартиру. Из кухни появляется дядя Слава, сожитель Зои Ивановны,— здоровый мужик лет тридцати пяти, в тельняшке, с наколкой «Славик» на волосатой руке.

— На процедуры? — подмигивает он Коле.— Медсестра — это хорошо. Безопасно со всех точек зрения! Вот, помню!..

И замолкает — возвращается Зоя Ивановна. Она несет несколько глазированных сырков, завернутых в серебряную бумагу.

— На, отдай! — протягивает сырки Коле.— Она любит. Как раз сегодня завезли. Свежие.

Взяв сырки, Коля поднимается наверх.

— Медсестра — это хорошо! — заявляет дядя Слава, прихватывая Зою Ивановну за плечи.

Коля, поднявшись на этаж, звонит. Медсестра Катерина открывает дверь.

— Привет, сосед! Проходи! — приглашает она, предостерегающе глядя на Колю.

На вешалке висит милицейская шинель. В кресле у телевизора по-хозяйски расположился усатый старший лейтенант.

— Здрасьте, тетя Катя! — сориентировавшись, говорит Коля.— Мать велела вам занести,— и протягивает сырки.— Здравия желаю, товарищ участковый уполномоченный! — рапортует он.

— Привет, привет! — снисходит лейтенант.— Как жизнь?! Училище посещаешь?

— Так точно! — рявкает Коля.

— Успеваемость? Дисциплина?!

— В норме... Ну, я пойду... Уроки надо делать. Много задают.

— Подожди-ка,— велит участковый.— Твоя мамаша оформила отношения с этим... как его?

— С дядей Славой? Да он вроде не развелся еще... Он у нас недавно.

— И не прописан опять же...— хмурится участковый.

— Ладно тебе! — раздражается Катерина.— Ты зато сильно прописан!

Катерина идет провожать Колю.

— Не приходи больше,— шепчет она.— Я замуж выхожу. За этого...

— Ну и что? — удивляется Коля.

— Он ребенка хочет. А детей от мужа иметь надо. Понял?

Дверь захлопывается. Сев на перила, Коля съезжает вниз.

По коридору общежития идут Оля и Галя Новикова, которая несет Олину сумку.

— Ну, надо же! — наверное, в сотый раз восхищается Галя.— Говоришь — просто так сюда поступила? И про меня не знала?

— Объявление прочла на вокзале! — смеется Оля.

— Ну надо же!

Они входят в комнату, которую Галя открыла своим ключом.

— Вот здесь будешь жить! — заявляет Галя.— Под моим присмотром.

— А можно просто так переезжать? — сомневается Оля. Галя небрежно отмахивается.

— Располагайся... Танька все равно не вернется...

Галя поднимает с пола письмо, которое ей, видимо, подсунули под дверь.

— От Геночки! — она несколько раз целует конверт.— Ах ты, мой кукушечка!.. Служит. У нас учился, весной забрали...

Начинает читать письмо. Оля распаковывает вещи, развешивает на плечики одежду, достает банки и свертки — то, что мать положила в дорогу. Галя, не прочитав и половины, небрежно кидает письмо на тумбочку.

— ...Каждый день почти пишет,— хвастает она.— И все такие письма — ну просто я не могу! Мне девки говорят: не жди, не будь дура, вернется — не женится! А я говорю — женится, никуда не денется! Квартира у них — три комнаты, мать и сестра младшая. Я к ним хожу, отмечаюсь. Пускай привыкают.

— Слушай, а подушки нет! — спохватывается Оля.— Ой! — вдруг взвизгивает она.

За окном появляется какая-то фигура. Фигура стучит в стекло.

— Открой балкон! — смеется Галя.

В комнату влезает парень в бушлате торгового флота.

— Привет, девочки! — говорит он.

— Привет, Костя! — равнодушно отвечает Галя.— Светки нет.

— А где она?

— Вроде в кино пошла.

— А Лариска? — потоптавшись, спрашивает морячок.

— Лариска вроде дома...

Морячок осторожно выглядывает в коридор — никого нет — и выходит.

— Да откуда он взялся? — смеется Оля.— Ведь седьмой этаж!

— А черт его знает!..— спокойно говорит Галя.— Ну, а у нас чего?

— Ничего... Кино было, «Месть и любовь», индийское... А в кинозал голубь залетел... Мы, помню, оборжались!..

Появился Рафик с большим эмалированным чайником.

— Новоселье будет? — спрашивает он.

— Пойди сначала подушку достань! — требует Галя.

Рафик отдает честь и выходит.

— Ты не думай — у нас с Рафиком ничего,— сообщает Галя.— Так, дружим... С ним спокойно. Верка! — кричит Галя, высунувшись из окна.— Хлеб есть?

Из соседнего окна, расположенного углом к Галиному, выглядывает растрепанная Вера.

— Что у меня — магазин? — орет она в ответ.

— Отдам!

— Отдашь ты!..

— Отдам, говорю!

— На!

Вера кидает Гале полбуханки хлеба. Галя ловит и захлопывает окно. Начинает накрывать на стол.

Рафик, помахивая чайником, спускается по лестнице. Видит, как четверо первокурсников, словно муравьи соломинку, волокут наверх кровать с пружинной сеткой. Рафик, зайдя сбоку, укладывается на кровать.

— Вниз! — командует он.

— Ты чего? Слезь! — возмущается один из ребят.

— Я — Рафик! — заявляет непрошеный «груз».

Похоже, перваши уже слышали это имя, потому что они безропотно поднимают кровать, и Рафик, как султан, едет до второго этажа. Там он слезает с кровати и, не оглянувшись на своих носильщиков, идет по коридору.

А в Галиной-Олиной комнате уже готов ужин. На электроплитке булькает чайник, на столе нарезано сало, хлеб, стоят банки с вареньями и салатами...

— Слушай! — небрежно интересуется Оля у Гали.— А что это за парень, который мне ключ вручал?

— Коля! — с уважением говорит Галя.— Понравился?

Оля, помолчав, кивает.

— Покрутись около него,— советует Галя,— он тебя на мотоцикле покатает... Музыку позовет слушать... Танька в прошлом году слушала... Не зря фотку повесила...

Галя кивает на фотографию, которая висит над Олиной кроватью. Там рок-ансамбль «Скифы» во главе с Колей.

— Ну и что?

— Влипла, чуть срок не пропустила... Потом домой уехала, чтобы забыть... Давай и ты, если хочешь!

— Я за Колю замуж выйду! — тихо говорит Оля.

Галя хохочет.

Появляется Рафик. За ним двое ребят несут подушку, запасную наволочку, полочку, коврик, будильник, плакат с эстрадной певицей... По знаку Рафика начинают оборудовать Олин угол.

Один из ребят собирается отколоть фотографию «Скифов».

— Оставь! — просит Оля.

— Снимай! — требует Галя.— Его еще не хватало!

— Оставь! — повторяет Оля.

— Знаешь что, Ольга! — очень серьезно говорит Галя.— Ты вообще учти! Я тут навидалась за два года!..

— Так снимать? — спрашивает паренек.

— Оставь! — упрямо говорит Оля.

Появляется еще один первокурсник — потный и запыхавшийся. Он несет чайник.

— Порядок? — спрашивает его Рафик. Первокурсник кивает.

— Свободны все,— говорит Рафик.— Завтра доделаете. Спасибо вам большое, ребята,— душевно добавляет он.— Выручили.

Ребята уходят. Галя достает два стакана, ставит на стол.

— А Оле чайку? — подмигивает Рафик.

— Нечего ей! И мне чуть-чуть...

Рафик наливает ей из чайника полстакана коричневой жидкости, себе — до краев.

— С новосельем! — подмигивает он и, громко глотая, выпивает.

— У нас тут рядом,— объясняет Галя ничего не понимающей Оле,— станция товарная. Цистерны с вином приходят — из Грузии, из Азербайджана... Вино потом в бутылки разливают, на заводе...

— Если хорошо попросить,— Рафик, похоже, «поплыл» после первого же стакана,— то добрые люди...

— Сопьешься ты,— равнодушно говорит Галя.— Ешь!

Рафик наливает себе второй стакан.

Слышится гитарный перезвон — это внизу, на скамейке у входа, собрались ребята и девочки. Сидят и стоят вокруг гитариста, курят и слушают песню.

А Оля все время украдкой посматривает на фотографию, и ей кажется, что это поет Коля — для нее...

Внутренний двор училища. Посреди двора восседает Коля на мотоцикле. Поглядывает на часы.

Звенит звонок, возвещающий конец учебного дня. Из дверей вываливаются учащиеся. Возятся, гоняются друг за другом, закуривают...

Коля призывно машет друзьям-ребятам из ансамбля. Они окружают его, что-то оживленно обсуждают.

В коридоре четвертого этажа вокруг Козловой собралась ее группа. Среди девочек затерялся маленький Капитоша.

— Через неделю получаем форму! — гремит Козлова.— До этого — никаких брюк, никаких этих самых размахаев!

— Слышишь, Капитоша! — кричит кто-то из девочек.— Никаких брюк! Приходи — юбку дам!

— А тебе без юбки лучше! Ну, ясно! — огрызается Капитоша.

Оля, случайно выглянув в окно, видит внизу Колю на мотоцикле. Не дослушав Козлову, Оля сломя голову бежит по коридору, потом вниз по лестнице.

— Да поедем, мужики! — убеждает Коля друзей.— Вы только точно скажите, я сам узнаю, договорюсь... Мы до Крыма дойдем за двое суток!

— Давай на поезде! — возражает один из ребят.

— Да ну! На трех мотоциклах — все поместимся! Погоним с ветерком!

Мимо них, старательно глядя в сторону, проходит Оля.

— Эй! — окликает ее Коля.— Здорово!

— Привет.

— Тебя как зовут-то?

— Оля.

— А меня Коля. Коля и Оля — здорово! В Крым поедешь?

— Поеду.

— А на чем хочешь — на поезде или на мотоцикле?

— На мотоцикле.

— Слыхали? Все. Подписано. Желание дамы — закон! Садись,— предлагает он Оле.— Покатаемся.

Оля медлит.

— Не хочешь? Ну, смотри...

— Можно...— Оля со скучающим видом взбирается на сиденье.

Коля, махнув на прощанье друзьям, медленно едет сквозь толпу. Ребята смотрят вслед, перемигиваются.

Оля замечает, что под задравшейся юбкой, сбоку на колготках,— здоровенная дыра. Она пытается натянуть юбку, но Коля дает полный газ, и Оля, едва не свалившись, вцепляется в Колину рубашку.

Мотоцикл несется со страшной скоростью. Но, проехав буквально два квартала, Коля сворачивает во двор и останавливается у подъезда.

— Зайдем, музыку послушаем? — предлагает Коля.— Да нет, как хочешь!..

Оля, помолчав, кивает.

Дома дядя Слава. Он лежит на диване и смотрит телевизор.

— Здравствуйте! — говорит Оля.

— Ага! — отвечает дядя Слава, отрывается от дивана и идет в прихожую обуваться.

— Кто такая? — спрашивает он у Коли.

— Девочка из общежития,— небрежно говорит Коля, закрывая дверь на цепочку.

В комнате полно всяких заграничных штук — календари, проспекты, набор маленьких автомобильчиков... На серванте, обняв руками худые колени, сидит грустный африканский бог из черного дерева. Оля внимательно разглядывает бога и даже трогает его пальцем.

Возвращается Коля.

— Дядя Слава в загранку ходит,— поясняет он.— Поднавез...— Коля включает стереомузыку. Без лишних слов привлекает Олю к себе. Становится все настойчивее.

Оля вырывается, бежит в ванную. Торопливо снимает рваные колготки, сует в карман. Смотрит в зеркало. Вдруг, неожиданно для себя, крестится. И идет к Коле.

Через некоторое время Коля подвозит Олю к общежитию. Рядом, на пустыре, ребята играют в волейбол.

— Ну, пока, да? — говорит Коля.— До завтра.

Махнув Оле на прощанье, он подходит к волейбольному кругу и включается в игру.

Оля входит к себе в комнату. Галя дома.

— Ты где была? — спрашивает она.

Оля не отвечает, садится на кровать, обхватив себя руками,— теперь ей страшно.

— Где была? — снова спрашивает Галя.

— У Коли! — с вызовом смотрит на Галю.— Музыку слушала!

Галя ошарашена — она не ожидала таких темпов!

— А вдруг влипнешь? Не тяни, смотри!.. Ну, а как вообще-то?

— А ты не знаешь?

— Мы с Генкой не успели...— вздыхает Галя.— Он ночью пришел, и замполит нагрянул, выгнал его... Он по пожарке полез — на дежурного мастера нарвался... Всю ночь лестницу мыл... А утром — на контрольную явку, и забрали сразу... Теперь жди, верность сохраняй...

Оля ложится на кровать, утыкается головой в подушку.

— Танька после первого раза полдня ревела,— сообщает Галя.— А потом ничего...

Оля резко поворачивается. Садится.

— Нормально! Поняла? Нормально все! — орет она.— Отстань!

Достает из кармана рваные колготки, берет иголку с ниткой и начинает шить.

Двор Колиного дома. Из подъезда появляется Коля. Он несет Олю, перекинув ее через плечо, как ковер, который собираются выбивать. Оля визжит, дрыгает ногами, хохочет. Коля сгружает Олю на заднее сиденье мотоцикла, садится сам и дает газ.

Мотоцикл несется по городу. Это уже не новостройки, а центр — дворцы, набережная, старинный сад в осенней листве. Около главной площади Коля останавливается.

— Смотри! — размахивая руками, ведет экскурсию Коля.— Историческое место! Вон оттуда залп прогремел. Отсюда они бежали... Эти отстреливались из-за ворот... Потом туда и наверх...

И снова несется по городу мотоцикл. Положив Коле голову на плечо, смотрит на дворцы и памятники счастливая Оля.

Замполит идет по коридору общежития. Входит в одну из комнат.

Двое первашей валяются на кроватях прямо в обуви среди жуткого развала и беспорядка. Около каждого — кулек с конфетами, бумажками от которых усеян весь пол. Капитоша в трусах, окутанный паром, гладит фирменные брюки, макая тряпочку в глубокую тарелку с водой. При виде замполита ребята вскакивают. Смирнов молча срывает покрывало с одной из кроватей. Скомканная, грязная простыня, мятая наволочка...

— Когда последний раз белье меняли? — спрашивает Смирнов.

Ребята молчат.

— Зубы чистили сегодня? А вчера? А позавчера? Где зубные щетки, паста? Покажите!

Один из ребят достает из тумбочки пустой тюбик и зубную щетку. Смирнов проводит по щетке пальцем — она вся в пыли.

— Чтоб сегодня же пасту купили!

— Денег нет,— мрачно говорит паренек.

— Разбазарили на ерунду!

Молчание.

— Ребята! — Смирнов устало садится на край кровати.— Ну нельзя же так... Неужели вас мама с папой не научили, что по утрам умываться надо... Кровать стелить... Из леса дремучего вы, что ли, приехали? Ну неужели я должен каждому!.. Вот же ваш товарищ — видите — брюки гладит! Тебя как зовут?

— Капитонов Владимир Иванович... Форму-то на два года выдали,— объясняет Капитоша.— Боюсь — не уберегу...

— Ты с кем жил до училища?

— С теткой. И у нее две дочери, взрослые.

— А родители где?

— Отца нет.

— А мать?

— И матери нет.

— Как же так?

Капитоша пожимает плечами — ему не хочется говорить об этом.

— А ну, марш в бельевую! — оглянувшись на ребят, командует Смирнов.

Двое, подхватив грязное белье, исчезают.

— Ты объясни, Владимир Иванович,— просит Смирнов.— Мало ли...

— Я, когда родился, меня мать тетке отдала. А сама в город уехала.

— Ну и где она?

— Не знаю. И тетка не знает. Мать пишет иногда, так не поймешь откуда.

— А деньги присылает?

— Раз подарок прислала мне на десять лет.

— Что за подарок?

— А вот...

Капитоша лезет в чемодан, достает игрушечный пластмассовый пистолет. Замполит берет пистолет, щелкает курком.

— Искать не пробовал мамашу?

— Тетка говорит, она спилась, наверное... Где найдешь...

Смирнов отдает пистолет Капитоше.

— Одного я не пойму — ты сирота или нет? Ты в паспорт вписан у матери?

Капитоша снова пожимает плечами — он не знает.

— Ну ты даешь, Владимир Иванович! — возмущается Смирнов.— Вот я тебе объясню. Если ты вписан — значит, мать тебе обязана платить алименты. За столько лет — крупную сумму получить можешь. А если ты как сирота проходишь — значит, на пособие имеешь право! Все три года тебе училище будет по двадцать рублей в месяц начислять! Будешь класть на книжку, вернешься из армии — оденешься, и вообще! Ты не думай — это все вещи важные. Это жизнь, Владимир Иванович!.. Как мамашу зовут?

— Ну, ладно...

— Нет, не ладно! — строго говорит Смирнов.— Что за номера такие? Захотела — родила, захотела — бросила!.. Как зовут-то?

— Капитонова Галина Ивановна,— Капитоша снова начинает гладить.

Смирнов, записав имя-отчество матери в блокнот, встает, но не уходит — ему хочется прямо сейчас сделать для Капитоши что-то хорошее.

— Неправильно ты гладишь — помолчав, говорит он.— А вдруг на флот попадешь? Там знаешь, как с этим строго!

— Я — на флот?

— В подводники! Специально выбирают, кто ростом поменьше! Такие, как ты,— на вес золота! Я сам после института восемь лет на флоте служил, знаю!

— На подводной лодке?

— Куда мне... Я в лодку и не влезу!..

— А чего ушли?

— По здоровью... Представь себе, Владимир Иванович, чего-то откопали во мне! Смотри, как моряки делают!

Начинает быстро, умело гладить. Капитоша с восхищением смотрит на него.

Рафик идет по коридору общежития. Заходит в одну из комнат.

Здесь образцовый порядок. Кровати застелены, на стенах прилеплены открытки, на столе, в бутылке из-под молока,— какие-то веточки. В комнате — трое первокурсников. Один из них прибивает к стене полочку. Двое других, сидя за столом, надписывают тетради.

Рафик стоит в дверях.

— Я — Рафик! — привычно заявляет он.

Один из ребят вырывает из брюк ремень с пряжкой и обматывает кулак. Другой, выкинув веточку, хватает бутылку за горлышко и бьет о батарею. В руке у него «розочка» — страшное холодное оружие, оставляющее рваные раны. Третий поудобнее перехватывает молоток.

Ребята действуют быстро, но очень спокойно. Это не отчаяние, не истерика, не паника. Это гораздо хуже — привычка.

Они молча ждут, готовые к отпору.

— Детдомовские? — спрашивает Рафик.

Один из ребят молча кивает. Рафик поворачивается и уходит.

Паренек, который разбил бутылку, кладет «розочку» на стол, берет в углу швабру и совок и начинает аккуратно подметать осколки.

Вечером Коля приходит в общежитие.

— Нечего тебе тут делать! — шумит вахтерша баба Варя, защелкивая «вертушку» на стопор.— Городской — не лезь!

— У меня мама заболела! — говорит Коля, легко перепрыгивая «вертушку».— Гриппом.

— Ну и что?

— Дома сидит. Сегодня опять не выписали!

Он поднимается наверх. Входит в Олину комнату. Обе девушки дома.

— Привет! — говорит Коля.

— Слушай, Коля!..— в упор смотрит на него Галя.

— Слушай, Галя!..— весело отвечает Коля.

Галя, негодующе фыркнув, выходит. Коля без лишних слов обнимает Олю.

На вахте общежития Козлова разговаривает с вахтершей.

— Прыг — и нету! — жалуется баба Варя.

— Ага!

— И, ясное дело,— прямо к ней!

— Ага!

— Чуть не каждый божий день является!

— Ясно!

Козлова решительно устремляется наверх.

В Олиной комнате Коля в плавках сидит на кровати и от нечего делать разглядывает фотографии.

— Это — мама,— поясняет Оля, высунув руку из-под одеяла, которым она закрылась по самую шею. Она стесняется Коли.— Это — наш класс... Это Дима, брат... в армии служит... Ой, эту не надо!

Она пытается вырвать фотографию, но Коля оказывается проворнее. На карточке — Оля в больших сапогах рядом с коровой.

— Так ты в деревне, что ли, живешь? — удивляется Коля.— А говорила — в городе.

— В поселке городского типа! — объясняет Оля.— У нас многие коров держат... и кур, и поросят... Ну и что такого?

— Да ничего такого! — пожимает плечами Коля, продолжая перебирать снимки.

— А вдруг что-нибудь будет? — помолчав, говорит Оля.

— То есть?

— Ну...

— А-а...— догадывается Коля.— Что-нибудь — в смысле кто-нибудь? — острит он.— Не обязательно же!

— А вдруг?

— Начинается!..

— Ну, я не буду! — пугается Оля.— Не буду!

— Не боись! — успокаивает ее Коля.— Чего-нибудь придумаем!

Раздается громкий стук в дверь.

— Ольга! Ты дома, я знаю! — слышится голос Козловой.— Открывай!

Коля молниеносно вскакивает, натягивает рубашку и штаны. Оля, тоже

вскочив,— она в комбинации — накидывает халатик и идет открывать. Коля тем временем хватает с тумбочки какую-то книжку.

Входит Козлова.

— Итак! — якобы не замечая ее, говорит Коля.— Образ Пелагеи Ниловны, Ольга,— это образ собирательный, воплотивший в себе... А, здравствуйте, Вера Степановна! А мы вот литературой занимались... Ну, я пойду...

Подмигнув Оле, он выходит.

— Литературой...— ехидно говорит ему вслед Козлова и вдруг резко задирает на Оле халат.— Литературой! С голой задницей!

— Не ваше дело! — вырвавшись, кричит Оля.

— Бесстыжая ты!

— Я его люблю, поняли?

— Вот я родителям твоим напишу! На исполком! Тогда и будет любовь!

— Да что вы пристали! — Оля вся в слезах.— Что я делаю такого? Что?

— Послушай, Ольга! — присев к столу, устало говорит Козлова.— Опомнись! Ведь не женится он! На Таньке не женился и на тебе не женится! Я тебе как мать говорю!..

Оля сквозь слезы презрительно улыбается.

— Как мать!.. Вы за это деньги получаете!

— Ох, и дура же ты! — Козлова встает.— Ох, и дура! — повторяет она в дверях и уходит.

— Ну и пусть дура...— шепчет Оля.— Ну и пусть!..

Слышится стук в стекло. За окном — Коля. Оля бросается открывать балкон.

— Дождь,— говорит Коля, оказавшись в комнате.— Со снегом...

Обнимает Олю.

Кабинет математики. Перед уроком Козлова проводит воспитательный час.

— Я вам как мать говорю,— взывает она.— Берегите девичью честь! Какое к вам будет уважение от ребят, если вы сами начнете на них вешаться и себя соблюдать перестанете! Кто так себя ведет — на тех не женятся, и превращаются они со временем или в матерей-одиночек, или вообще черт знает в кого!..

Оля демонстративно смотрит в окно.

— Учтите — сделанного не вернешь, не поправишь! Заранее думать надо! Поняли, нет?

Уходя, Козлова окидывает взглядом группу. На лицах вежливое безразличие.

Дождавшись ухода мастера, девочки сразу расслабляются, начинается гомон, кто-то достает «косметичку» и красится, на задних столах жуют хлеб, укладываются спать на стопку тетрадей...

— Внимание! — говорит математичка.— Повторяем функции угла!.. К доске пойдет...

— А вот как вы считаете, Ирина Анатольевна,— спрашивает рыженькая, очень некрасивая девочка Света,— можно нам любить? Или еще рано?

— Дело тут не в возрасте,— охотно отвлекается математичка.— Вспомните Ромео и Джульетту. Ему было пятнадцать лет, а ей — четырнадцать... И тем не менее...

— А-а! — вспоминает толстая Кира Беляева.— Такое кино было... Там все всех поубивали, а потом помирились!

— Это, Кира, не кино, а трагедия Шекспира. Трагедия великой любви! Там есть один замечательный момент — Джульетта ждет своего возлюбленного на балконе...

— А его замполит внизу поймал! — выкрикивает Кира.

— Не мешай! — сердится Света.

— А чего ты выступаешь? Чего ты?..

— Заткнитесь! — шумят остальные.— Им про любовь, а они базарят.

— Послушайте,— говорит Ирина Анатольевна,— какими прекрасными словами выражает Джульетта свои чувства!

Она начинает наизусть читать монолог Джульетты: «Приди, о ночь! Приди, о мой Ромео!»

Козлова, злая и раздраженная, идет по коридору.

У кабинета начальной военной подготовки выстроилась группа учащихся. Вернее, их пытается выстроить военрук — пожилой, седой полковник.

— Смирно! Смирно! — командует он, бегая с левого фланга на правый и обратно.

Невдалеке собрались ребята — поглазеть.

— В чем дело? — хмуро спрашивает Козлова у одного из «зрителей».

— Новенький! — кивает на военрука какой-то паренек, давясь от хохота.

В строю разговаривают, толкают друг друга, кто-то швыряет через головы портфель...

— Я кому сказал «смирно»! — изо всех сил кричит полковник, наливаясь краской.

— Кому сказал «смирно»! — подхватывают учащиеся.— А ну, встать! Брюхо подбери! Товарищ полковник, он обзывается! А он «смирно» не становится! На «губу» его!

Козлова подходит к вихляющемуся строю. Выражение ее лица резко меняется.

— Орлы! Защитники наши! — восторженно вскрикивает она.— Вот, товарищ полковник, лучшая группа нашего училища! А ну-ка, покажем товарищу полковнику, как мы к службе готовы! Староста! Построй своих красавцев!

Староста выходит вперед.

— Смирно! — командует он.— Кому говорят?

Ребята подтягиваются, принимают нужную стойку. Староста — дело серьезное, над ним не поиздеваешься!

Козлова, нарочито печатая шаг, выходит на командирское место.

— Так! Молодцы! Грудь вперед! Ешь глазами начальство! Здравствуйте, товарищи учащиеся! — рявкает она.

Ребята принимают игру — стоят навытяжку, изображая строевое рвение.

— Здравия желаем! — гремит в ответ.

— Кругом! — командует Козлова.— Правое плечо вперед! Первая шеренга — в кабинет шагом марш! Вторая шеренга — шагом марш!

Ребята заходят в кабинет.

— Танковым полком командовал...— растерянно говорит военрук.

— Ничего, научитесь! — подбадривает его Козлова.

Кабинет математики. Ирина Анатольевна заканчивает чтение монолога. В классе — мертвая тишина. Все-таки Шекспир есть Шекспир.

— Интересно,— нарушает молчание кто-то из девочек,— Джульетте можно, а нам нельзя?

— Почему нельзя? — удивляется математичка.

— А чего нам тут Вера Степановна проповедовала?

— У них настоящая любовь была,— тихо говорит Света.

— А ты откуда знаешь? Если стихами говорят — так уж и настоящая?

— Дело не в стихах,— улыбается математичка.— Они решили пожениться! И быть вместе до самой смерти!

— А если бы он не захотел жениться?

— Тогда,— заявляет Света,— Джульетта сохранила бы свою гордость! Раз она ему не нужна — нечего и встречаться!

Поднимается шум.

— Дура ты, Светка! Значит, если женится, все, пожалуйста, а не женится — нельзя.

— Хороша любовь! А по-моему, когда любят — не думают!

— Ко всему,— дождавшись тишины, педагогическим тоном говорит Ирина Анатольевна,— ко всему надо относиться ответственно. Можно принять за любовь простую симпатию, влечение, обычный интерес...

— Вы замужем, Ирина Анатольевна? — перебивает самая бойкая из девочек.

— Замужем.

— А вот скажите откровенно... вы как с мужем, сначала поженились, а потом уж... или потом поженились...

— Как тебе не стыдно? — возмущается вопросом Света.

Математичка смеется.

— Мне все-таки было не пятнадцать лет...

— А какая разница? Ошибиться в любом возрасте можно!

— А ты будешь принца ждать и просидишь всю жизнь!

— Точно! — заявляет Кира Беляева.— Приди, о мой Ромео! — вопит она, схватив в объятия Капитошу, сидящего через проход.— Бежим в общагу — сгораю от любви!

Капитоша вырывается. В классе — шум и базар.

Оля все это время изображала презрительное равнодушие.

Вдруг она, сильно побледнев, встает и тут же оседает на стул. Она близка к обмороку.

Наступает тишина. Математичка, быстро наполнив водой стакан, стоящий на раковине, подает его Оле.

Но Оля, кое-как справившись, отстраняет руку со стаканом и медленно идет к выходу.

— Проводи, Капитонов! — просит математичка.

Капитоша, взяв Олю за локоть, выводит ее из кабинета.

Капитоша ведет Олю по тропинке в общежитие. Оля останавливается, несколько раз глубоко вдыхает. На свежем воздухе ей становится лучше.

— Отпустило? — говорит Капитоша.— А Коля-то пьяный не был? Ну... тогда?

— Пойдем,— просит она.— Не пьет он... Чего ты вдруг?

— Тетка говорила,— сообщает Капитоша, ведя Олю дальше,— папаша мой пил все время. Я оттого и расту плохо. И голова болит...

Оля останавливается и с ужасом смотрит на Капитошу.

— При чем тут это? Душно мне стало...— шепчет она.— Душно, понимаешь?..

— Ну да, да...— поспешно соглашается Капитоша.— Душно — и все... Идем...

Кабинет замполита. Идет «разборка», в которой участвуют Смирнов и Козлова. В углу на стуле сидит бледная Оля.

— Что ты думала своей головой? — похоже, в десятый раз спрашивает ее Козлова.— Отвечай!

Оля молчит.

— Ты хоть ему сказала? Знает он?

Оля мотает головой — нет.

— Выйди в коридор, посиди! — велит Козлова.— Мы тебя позовем!

Оля выходит.

В коридоре около кабинета на одном из кресел с откидывающимися сиденьями Олю ждет Галя.

— Ну, что? — волнуется она.— Предлагали в больницу?

Оля мотает головой — нет.

— Куда они денутся! — уверенно говорит Галя.— А если что, так и режь — не имеете права! Отвечать будете за плохое воспитание! Да куда им твой ребенок!

В кабинете продолжается обсуждение.

— Давайте решать,— просит Козлова.— Мне группу на обед надо вести. Да и чего тут? Прогуляется в больницу — и все!..

— В ее возрасте?

— Все другое можно в ее возрасте! — резонно замечает Козлова.— А начнем тянуть — только хуже будет! Помните Сапелкину? Или это до вас было... Срок прошел, парень, конечно, в кусты... Так ее кто-то надоумил народное средство применять. Дихлофос со стиральным порошком! Якобы вызывает выкидыш! Откачали... медицина гуманная... Уж лучше бы подохла! Ребенок-то родился! Вернее, не ребенок, а!..— Козлова машет рукой. — Сдала она его в дом малютки, сама уехала... Ребенок живет, непонятно зачем... Еще погодите — к нам поступит!..

По коридору мимо Оли и Гали проносится директор. Заметив Олю и что-то вспомнив, он на ходу разворачивается и влетает в кабинет Смирнова.

— Это вот эта и есть? — спрашивает он.— Слушайте, братцы,— делайте, что хотите, но завод мне не впутывайте! У них там без нас хватает! Начнем такие кадры поставлять — дверной ручки не выпросишь!

Многозначительно показав на дверь, за которой ждет Оля, директор тут же исчезает.

— Прогуляется в больницу, решит, что все можно, все дозволено, и просто по рукам пойдет!..— хмуро отмечает Смирнов.

— А Филков что?

— А что Филков?

— Он-то что думал?

— А что ему думать? Парню!..

— Мать-одиночка...— говорит Смирнов.— Ей и комнату вне очереди, и пособие, и матпомощь, и ясли бесплатные...

— А она ребенка зимой на круглые сутки,— возражает Козлова,— летом — на дачу на три месяца, постарше — в интернат?! А сама — живи и радуйся! А за это завод вам большое спасибо скажет!

— Это точно!..— хмурится Смирнов.— Что от нас нужно? Я каждый раз забываю!..

— Согласие наше.— Козлова подает замполиту лист.— Подпишите.

Смирнов подписывает.

— Ничего! — Козлова аккуратно складывает лист.— Не она первая!

Приоткрыв дверь, Козлова зовет Олю в кабинет.

— Ну? — спрашивает она.— Пойдешь в больницу?

Оля молчит.

— Может, рожать будешь?

Молчание.

— Кто тут беременная — ты или я?

Оля молчит.

— Что ты молчишь?! — Козлова вне себя.— Молчит! Не молчи, я тебе говорю!

— Оля! — вмешивается Смирнов.— Нельзя же так... Что-то надо решить... Мы тебе поможем, но скажи!..

Оля молчит.

По коридору идут Коля и мастер его группы Графов с толстой папкой под мышкой.

— Какую я с тобой работу проводил, помнишь? — на ходу небрежно интересуется Графов.

— Беседовали. Внушали. По душам разговаривали.

— Правильно. А ты не придавал значения. Несерьезно отнесся. Безответственно. Понял?

— Да ясно...

— Премия полетит!.. — раздражается Графов.— Не мог поумнее кого найти...

Галя, вскочив, с издевательской вежливостью открывает перед Колей дверь кабинета — иди, мол, расхлебывай!

Пропустив Колю и Графова, Галя встает около двери и начинает подслушивать.

— Вот он — счастливый отец! — кричит Козлова.— Доигрался!

Увидев Колю, Оля начинает плакать.

— Кончай! — говорит Коля.— Кончай, ну!

Он подсаживается к Оле и гладит ее по голове. Оля плачет сильнее.

Графов развязывает шнурки своей папки.

— По моей линии сделано все возможное,— говорит он, выкладывая перед замполитом листки.— План группового собрания на моральные темы. План беседы по душам... Сценарий диспута: «Что такое настоящая любовь?» А вот,— он протягивает замполиту,— его, Филкова, личная расписка.

Смирнов читает: «С правилами поведения и моральными нормами ознакомлен. Филков Николай».

— Подпись его,— говорит Графов.— Твоя подпись? Эй!

— Моя, моя! — подтверждает Коля.— Несерьезно я отнесся... Безответственно...

Смирнов изучающе смотрит на Графова.

— Значит, работа проделана?

— Как видите.

— А с ней что будет?

Графов разводит руками.

— Филков,— говорит Козлова.— Ты себе отдаешь отчет?

— Отдаю,— отвечает Коля, вставая, он парень вежливый.

— Ну и что делать собираешься?

— То есть как — что? — удивляется Коля.— Женюсь!

— Ты тут не паясничай! — резко говорит Смирнов.— Не маленький!

— Вы, Сергей Александрович, выбирайте выражения! — обиженно заявляет Коля.— У нас, может, судьба решается, а вы!..

— Прямо так и женишься? — с явной иронией спрашивает Козлова.

— Может, расписку написать?

— Пиши! — оживился Графов.

— Педагоги!..— скорбно замечает Коля.— Обидно! Разве я гад последний, чтобы такими словами бросаться!

— Ты, значит, любишь ее? — спрашивает все еще сомневающийся Смирнов.

— Люблю! А как же!

— А жить где будете? Подумал?

— Подумал! У меня и будем! Трехкомнатная — поместимся!

На лице Смирнова — заметное облегчение.

— Ну, что же,— он встает, пожимает Коле руку,— от души желаем счастья! А мы-то!.. — оглядывается он на Козлову.

Козлова молчит — она явно сбита с толку.

— Да! — вспоминает Смирнов.— А ты, Оля, согласна выйти за него замуж?

Оля молчит. Улыбается.

В кабинет влетает Галя.

— Ну смотри! — кричит она Коле.— Отвертишься — своими руками придушу!

— Не боись,— отмахивается Коля.— Можно идти? — спрашивает он у Смирнова.

— Куда? — не понимает замполит.

— Ну, вообще... На занятия... А чего еще?

— Да, все свободны! — говорит Смирнов.— Я подготовлю бумагу в исполком, чтобы вам дали разрешение на регистрацию.

Коля и Графов выходят из кабинета.

— Подожди, Оля,— просит Смирнов.— Задержись!

Оля останавливается. Галя тоже.

— Скажи... Поздравляю тебя, конечно... Ну, а если бы Коля не согласился?

— А я знала, что так будет! — весело отвечает Оля.

— Точно! — подтверждает пораженная Галя.— Ну, Ольга!..

Они выходят из кабинета.

— Одно хорошо,— говорит Козлова,— раз он при свидетелях такое заявил — от алиментов не отвертится. Но все-таки зря мы с него расписку не взяли!..

Переговорный пункт на почте. Сидят и стоят ждущие вызова люди. Среди них — Оля.

— Кра-пр-хртр-овск, вторая кабина! Вторая кабина! — объявляет металлический голос. Оля кидается в будку.

— Алло! Алло! Мама? Мама, это ты? Это я! Оля! Нормально! Нормально! Мама, я замуж выхожу! — Оля ногой толкает дверь кабины. Дверь распахивается.

— Я замуж выхожу! — кричит Оля на всю почту.— Замуж, ага! Коля! На третьем курсе! Любит! Трехкомнатная! Приедем обязательно! У меня все хорошо! Кормят хорошо! Тошнит все время! У нас дожди! Снег? А у нас дожди! Дожди! Со снегом! На свадьбу приезжайте! Я сообщу! Мы приглашение пришлем! Алё! Алё!..

Время кончилось. Оля идет к выходу. Она ждет, что ее начнут поздравлять, желать счастья, может быть, даже аплодировать, но никто не обращает на Олю внимания.

В дискотеке общежития репетирует ансамбль «Скифы». Сейчас перекур, во время которого происходит «мужской разговор».

— Понимаете, мужики,— говорит Коля друзьям,— я так прикинул... Одна, другая, пятая. Что за жизнь? Тем более они сейчас — сами знаете... Сегодня — с тобой, завтра — еще с кем-нибудь, потом опять с тобой... Вон, неделю назад Зинка звонит... Зинку знаете?

Ребята перемигиваются — еще бы!

— ...Я говорю — занят. А потом уже мне Севка рассказывал, она раз — и к нему. А у него родители в отпуске, он один в квартире. И — привет. А потом — цирк! — оживляется Коля.— Севка-то, конечно, рад стараться! А через два дня с утра смотрит — мамочки мои! Все ясно!.. Теперь в диспансер на уколы ходит. Таблетки жрет три раза в день. И пить нельзя. А я Зинке давно говорил —

нечего с неграми по барам болтаться!.. А Олька — другое дело! Человек! Она так ничего вроде, и на внешность, и вообще... Ну, ладно! — Он гасит сигарету о каблук, кидает окурок в угол.— Все. Работаем.

Ребята разбирают инструменты. Коля, щелкая пальцами, задает ритм — и в пустой дискотеке гремит все сотрясающий рок.

Олина группа —на уроке химии. За окном мокрый снег. Надвигается зима.

Химичка пишет на доске формулы, производит опыты с дымом и взрывами.

За последним столом сидят Оля и Капитоша. Оля достает из сумки бутылку сливок, чашку, булочку и яблоко. Выкладывает все это на стол и начинает есть, отломив кусок булки Капитоше.

— Воробьева! — вызывает Олю химичка.— Оля! Оля!

Оля, наконец-то расслышав, встает.

— Каков результат этой реакции?

— Здесь получается,— ловя подсказки, говорит Оля,— перекись... нет, закись ангидрида... Ой, да не знаю я! Ставьте «двойку»!

— Ты зачем сюда приехала? — возмущается химичка.

— Учиться...

— По химии на втором курсе экзамен!

— Я не понимаю ничего, как вы объясняете! — заявляет Оля и садится.

— Встань! — кричит химичка.— Я разрешила тебе сесть? Я не разрешила тебе сесть! Я на тебя докладную напишу!

— А вы не кричите! — орет Оля.— Я устала стоять! Мне волноваться вредно!

Тут химичка, до которой, конечно, доносились училищные новости, понимает, кто перед ней.

— Ах, это ты!.. Ладно, садись... Кто может ответить, девочки?

Оля садится, очень довольная — оказывается, из ее положения можно извлечь и такую пользу!

Кто-то отвечает, и урок входит в нормальное русло.

В коридоре Козлова поймала Капитошу, отвела в сторону и ругает.

— Сплошные двойки у тебя! До конца полугодия — полтора месяца! О чем ты думаешь? Идем!

Козлова тащит Капитошу в кабинет математики. При виде Вовы Ирина Анатольевна напускает на себя строгость.

— Ваш Капитонов!..— говорит она Козловой.— У меня нет слов!

— Дайте задание! — подсказывает Козлова.

— О чем вы говорите? Он не может...

— Хорошо! — Козлова злится на непонятливую учительницу.— Тогда я буду его к вам приводить каждый день после уроков. Занимайтесь! Ликвидируйте отставание!

— Спасибо вам! — возмущается математичка.— У меня, между прочим, есть свои дети!

— Я и говорю: дайте ему индивидуальное задание! — с намеком произносит Козлова.— На дом! Он пойдет, подумает, у товарищей спросит! И принесет! А вы ему поставите оценку!

Математичка, до которой, наконец, дошло, протягивает Капитоше карточку с заданием.

— Разберешься,— строго говорит Козлова,— изучишь материал и решишь. И напишешь в отдельной тетради. Понял? Иди!

Вова уходит.

— Вы поймите,— оправдывается учительница.— Я готова заниматься и после

уроков. Если ученик не понял, не успел... Но он! Он арифметику не знает! Ему надо заново пройти весь школьный курс!

Козлова кивает — ей это знакомо.

— Вы папочку заведите,— советует она.— Подпишите: «Работа с отстающими». И туда пробельные тетради складывайте.

— Какие тетради?

— Пробельные. Для ликвидации пробелов. То, что он принесет.

— И тогда у меня будут основания ему поставить положительную оценку...— соображает Ирина Анатольевна.

— Вы мне дайте еще пару карточек,— просит Козлова.— Чтобы каждый раз к вам не бегать...

Кабинет Смирнова. Кроме самого замполита там Коля и Зоя Ивановна.

— Ну нельзя же так! — возмущается Смирнов.— Ведь это ребенок вашего сына! Ваш внук или внучка! Ну, в самом деле!..

— Звали, Сергей Александрович? — в кабинет заглядывает Оля.

— Вот, познакомьтесь! — говорит Смирнов.— Это и есть Оля. А это Зоя Ивановна, Колина мать.

— Свекруха! — хмыкает Коля.

— Здравствуйте... мама! — тихо говорит Оля.

Зоя Ивановна неожиданно плачет.

— Я мечтала.— жалуется она Смирнову,— заберут этого обалдуя в армию, хоть личной жизнью поживу... Хорошего человека встретила наконец!.. Уйдет Славик от меня! И правильно сделает! На черта ему бабка с внуком! С его-то деньгами!

— Ничего, мамочка! — утешает ее Коля.— Он уйдет — другой придет... Дело известное...

— Прекрати! — обрывает его Смирнов.— С матерью говоришь!

— Хоть вы ему, дураку, объясните...— просит Зоя Ивановна.— Коленька! Ей прописка нужна! И больше ничего! Еще твой ли это ребенок! Общежитие большое!

— Ах, мама, мама! — вздыхает Коля.— Ты, наверное, не любила никогда...

— Не бойтесь! — заявляет Оля.— Я к вам не поеду!

— Конечно, милая, не поедешь! — вытирая слезы, соглашается Зоя Ивановна.— Никто тебя не пропишет и на порог не пустит...

— Не имеешь права не прописать! — возражает Коля.— Жену к мужу — обязаны!

— Квартира-то кооперативная...— Зоя Ивановна все еще всхлипывает.— Законов, сыночек, не знаешь...

— Хорошо! — решительно говорит Коля.— Не надо! Раз так — уйду из дома. Будем комнату снимать!

— На мои деньги...— кивает Зоя Ивановна.

— Работать пойду! — геройствует Коля.— Вагоны разгружать! Обойдемся!

— Обойдешься ты! — Зоя Ивановна встает.— Помогите, Сергей Александрович! — опять начиная плакать, просит она.— Воздействуйте как-нибудь... Он же не понимает, чего делает. Я врача сама найду, заплачу, сколько надо... Ну куда ребенок этот?

— Опомнитесь, Зоя Ивановна! — строго говорит Смирнов.

— Действительно, мамочка, опомнись, пожалуйста! — подхватывает Коля.— Что Оленька о тебе подумает!

Зоя Ивановна, заплакав сильнее, выходит.

— А правильно она говорит насчет прописки? — спрашивает Смирнова Коля.

Смирнов кивает — правильно.

— Ты учти,— говорит он,— снять комнату очень трудно. А с маленьким ребенком!..

— Да ну,— смеется Коля.— Еще что! Проорется мамаша, проплачется — и все нормально будет!

— Я к ней не поеду! — категорически заявляет Оля.

— Брось ты.

— Не поеду!

— Начинается! Сергей Александрович! Объясните вы ей! Ну что мне — в самом деле из дому уходить? От родной матери?

— Оставайся дома! — заявляет Оля.— А я к ней не поеду!

— Тихо, тихо! — вмешивается Смирнов.— Для семейных сцен — рановато вроде...

Он неожиданно улыбается, подмигивает ребятам, как заговорщик, и берется за телефон.

— Общежитие? Да, я. Дайте коменданта!

В одной из комнат общежития происходит вселение Оли. Галя быстро и ловко стелет постель — надевает наволочку, пододеяльник, взбивает подушку. «Сиди»,— отмахивается она, когда Оля предлагает помощь.

— Ну и вот,— рассказывает Оля.— Договорился, а потом спрашивает: а может быть, это преждевременно? Вы еще не поженились! А Коля говорит: ничего, поживем вместе, привыкнем друг к другу...

— Везет тебе, Ольга! — поражается Галя.— Девки годами мучаются! Вот так вот ждешь, надрываешься,— жалуется она,— а он вернется и не женится! И вся жизнь разбита!

— А мы заявление подали! — хвастает Оля.— Вот смотри — расписку дали нам!

Галя изучает расписку.

В коридоре слышны шум и топот. В комнату вваливается орава ребят, среди них весь состав рок-ансамбля, Рафик и Коля. Они с сумками, пакетами, гитарами. С возгласами «Нормально!», «Сочно!», «Лихо устроились!» ребята выставляют на стол бутылки, консервы, кто-то моментально закуривает... Коля небрежно, на ходу целует Олю, хватает гитару и начинает бренчать... Кто-то подхватывает.

— Вы что?! — пронзительно кричит Галя.— Ошалели?!

Кутерьма замирает.

— А чего? — говорит кто-то.— Новоселье...

— А ну, выметайтесь! — вопит Галя. Она хватает со стола бутылки и банки с консервами, пихает обратно в сумки.— Надымили, разорались!.. Нельзя ей!

Оле и вправду стало нехорошо. Побледнев, она садится на край кровати.

— Ничего,— говорит она.— Сидите...

Но ребята, посовещавшись, решают — надо уходить. Неудобно.

— Пошли за мной! — предлагает Рафик.— Я знаю место! Пошли, Галочка!

Все уходят. Коля уже в дверях спохватывается — ему-то следует остаться. Не хочется, но — надо.

— Плохо тебе? — мрачно спрашивает он.

— Ничего! — через силу отвечает Оля.— Ты иди с ними!

Она ложится.

— Да ладно! — проявляет благородство Коля.— Чего ты будешь одна...

Оля лежит. Коля слоняется по комнате. Смотрит в окно. Включает радио.

— А-а-а-а-а-а! — заканчивает арию оперный певец. Раздается гром аплодисментов. Коля выключает радио. Подходит к Оле, обнимает ее, но Оля

никак не реагирует. Коля обиженно отстраняется. Ему скучно. Оля лежит пластом.

На переменке Козлова опять ловит Капитошу.

— Ты сделал задание? — грозно спрашивает она.

— Я пробовал — не получается...

— У ребят спроси!

— Да они тоже не знают!

— Давай сюда карточку! И жди здесь!

Забрав у Капитоши задание, Козлова идет к математичке.

— Ирина Анатольевна! — просит она.— Как это решать? Напишите.

Математичка начинает набрасывать на листке решение.

— Прямо хоть самой еще раз учись,— жалуется Козлова.— Наказание!

Капитоша смиренно ждет в коридоре. Козлова, подойдя, протягивает ему листок.

— На. Перепишешь в тетрадку и сдашь учительнице. Понял? Я тебе говорю: понял?

— А зачем это? — спрашивает наивный Капитоша.

— Сказано — делай!

Вокруг них тем временем собирается вся группа.

— Слушаем внимательно! — требует Козлова.— Через неделю — смотр строя и песни. И соревнования спортивные! Сегодня после уроков остаемся, будем готовиться. Чтобы ни одна не сбежала!

Звенит звонок.

— В класс! — командует Козлова.— Быстренько!

В огромном физкультурном зале училища идет военно-спортивный праздник. С потолочных перекрытий свисают флаги. Шведская стенка специальной конструкции превращена в места для зрителей.

— Училище, равняйсь! — командует усиленный микрофоном военрук.— Смирно! Товарищ заместитель директора,— отдает он рапорт Смирнову,— училище на линейку, посвященную смотру строя и песни, построено! Военный руководитель Денисов!

— Здравствуйте, товарищи учащиеся!

— Здра.. жла!..— гремит в ответ.

— Вольно! — командует Смирнов, и строй рассыпается. Все заполняют трибуны.

Первая группа идет по залу.

— Через две, через две зимы! — голосят ребята.

В Олиной группе — паника.

— Что делать, Вера Степановна? Они нашу песню поют! А кто знал? Давайте другую!

— Пойте, что учили! — решает Козлова.

— Капитонов! В строю пройдешь, а в эстафете не вздумай участвовать!

— Почему? — обижается Капитоша.

— Навернешься об пол — отвечай потом за тебя...

— Не навернусь...

— Я тебе как мать говорю — никаких эстафет! Зря, что ли, от физкультуры освободили?

Настала очередь Олиной группы. Света командует, девочки и Капитоша, запевая «Через две зимы», грохочут по дощатому полу.

Тем временем в раздевалках переодеваются в спортивную форму участники соревнований — по пять человек от каждой группы. В раздевалку мальчиков заглядывает Рафик, оценивает обстановку, что-то для себя решает.

Хохот в зале не прекращается — еще две группы, словно сговорившись, пропели «Через две зимы».

Среди зрителей — трое детдомовских ребят. Однако они следят не за парадом, а за действиями Рафика.

Рафик, пошныряв в толпе, небрежно заходит в теперь уже пустую раздевалку и начинает, то и дело оглядываясь, выгребать из карманов мелочь.

Детдомовские, переглянувшись, направляются к раздевалке, заходят внутрь. Последний плотно закрывает дверь...

Эстафета в разгаре — бег, прыжок через коня, подъем по канату...

А в раздевалке двое детдомовских бьют Рафика. Третий стоит у двери «на стреме». Бьют страшно — ногами, молча и по-деловому. Рафик валяется на полу, дергаясь от ударов и закрывая руками голову. Блестит рассыпавшаяся денежная мелочь.

Стоящий у двери негромко свистит. Все трое, не оглядываясь, быстро выходят. Рафик с трудом садится, но, застонав, валится на пол.

Праздник идет своим чередом — кто-то бегает, прыгает, лазает...

Замполит Смирнов — в центре событий. Он руководит соревнованиями, командуя в микрофон, хохочет вместе с ребятами во время выступления Капитоши, аплодирует, подбадривает кого-то: «Давай! Давай!» — помогает перенести в центр зала тяжелого «коня»... У него сегодня тоже праздник, он и сам бы с удовольствием побегал и попрыгал.

К нему подбегает взволнованный паренек, что-то говорит, указывая на раздевалку.

Смирнов, войдя в раздевалку, видит стонущего Рафика и рассыпанную мелочь.

Из зала по-прежнему доносится хохот и аплодисменты.

Оля, уже освоившись в «своей» комнате, хозяйничает. На электроплитке стоит кастрюлька, в которой что-то булькает. Оля сыплет в кастрюльку соль, помешивает, пробует — вроде готово.

В коридоре слышится нарастающий рев мотора, топот, смех.

Распахивается дверь, и в комнату въезжает Коля на мотоцикле.

За ним вваливается несколько помощников.

— Привет! — говорит Коля.— Еле доволокли...

Слезает с мотоцикла и с помощью ребят устанавливает его на подпорки. Колеса висят в воздухе.

— А я все, понимаешь, думал, где мне его, заразу, чинить... Спасибо, братцы! С меня!

«Братцы» уходят.

— Не помешает, правда ведь? — радуется Коля.— А я зато мотор переберу, и вообще ехать далеко, мало ли что... А, Олька? В Крым едем! К синему морю! — Коля прыгает в седло.— Садись! Вперед!

Оля, смеясь, взбирается на сиденье. Коля дает газ и, крутя руль, изображает бешеную езду.

— Ура! — кричит Коля, привстав и вглядываясь в воображаемую даль.— Вижу море! Вижу пароход! Вижу все на свете! Ур-ра!

Оля, подпрыгивая на сиденье, машет рукой, хохочет — радуется. Но вдруг она замирает и тихо слезает с мотоцикла. Коля еще какое-то время орет и машет руками, прежде чем заметить, что Оля сидит на кровати и чуть не плачет.

— Ты чего? — пугается Коля.— Плохо тебе?

— Синее море!.. — тихо говорит Оля.— Куда же я поеду? Это же будет уже май? Уже все...

Коля далеко не сразу соображает, что речь идет о ребенке, который к маю должен родиться.

— Да...— вздыхает он.— А может, его с собой взять? — И сам понимает, что сморозил глупость.— Я уже с ребятами договорился... Они без меня не поедут... Мы же инструменты берем, там выступим где-нибудь, подхалтурим...

— Поезжай, конечно...— соглашается Оля.— О чем речь...

— Ну да! — оживляется Коля.— Мне грудью не кормить... А деньги понадобятся, верно?!

— Давай еще покатаемся! — просит Оля.

Коля взбирается на мотоцикл, но мотор не включает, не орет и руками не размахивает. Оля садится сзади, обнимает Колю, кладет голову ему на плечо.

— Я хочу с тобой,— шепчет она.— Я хочу с тобой, к морю...

На следующий день Оля идет в районную женскую консультацию. Она — в кабинете у врача.

— То хочешь, то не хочешь,— неодобрительно говорит пожилая усатая врачиха.— Игрушки это, что ли?

Оля молчит.

— Бросил он тебя? Не женится? Ну, говори, в чем дело?

Оля молчит.

— А если потом никогда детей не будет?

Оля молчит.

— А вот родишь, посмотрит он на своего — может быть, и возьмет тебя... А? Тебе сколько лет?

— Пятнадцать.

— Нам нужно разрешение родителей,— по-деловому говорит врачиха.— Ты ведь несовершеннолетняя. Или — из училища пускай письмо напишут. Поняла?

Оля кивает.

Врачиха перебирает бумаги, что-то пишет.

— Погоди-ка! — она вглядывается в карточку.— Что ты мне голову морочишь?

— Почему? — удивляется Оля.

— У тебя какой срок?

Оля пожимает плечами.

— У тебя четырнадцать недель, милая! Я-то хороша, ворона... Мы только до двенадцати недель делаем. Потом — запрещено! Тебя когда тошнить перестало?

— Полмесяца назад примерно,— вспоминает Оля.— А при чем тут?..

— А при том. Я из-за тебя под суд не хочу идти! Все, милая! Поздно!

Оля ошарашена.

— Что же мне делать?

— Рожать! — устало говорит врачиха.— Не знала? Знай! Следующий! — она нажимает кнопку вызова.— Иди! Через две недели придешь, анализы сдашь!

Оля выходит из консультации, идет по улице.

...Никогда раньше она не замечала — сколько вокруг детей. И какая, оказывается, огромная часть жизни — дети.

Вот пожилая запыхавшаяся бабушка догоняет трехлетнего внука.

— Стой! Стой, изверг! — кричит бабушка.— Стой, Вовочка!

А Вовочка улепетывает, размахивая лопаткой.

...Строем идут четыре молодые мамаши с колясками. Оля, догнав их, заглядывает внутрь — там спят четыре одинаковых младенца. Спят солидно, с сознанием собственной важности.

...Во дворе, на детской площадке,— целая группа галдящих малышей. Кто-то кричит, кто-то ревет, суетятся вокруг бабушки...

— Берешь лопатку в правую ручку,— учит внука единственный среди бабушек дедушка, старик профессорского вида,— набираешь снег...

— Раз! — и весь снег летит дедушке в лицо.

...Переходят улицу школьники примерно третьего класса. Шум, возня, кто-то отстал, учительница стоит посреди улицы и подгоняет ребят, перехватывая их за плечи... Нетерпеливо рычит грузовик. Идут навстречу Оле разные взрослые люди. Вдруг Оля понимает, что взрослые — это ведь бывшие дети! Все они были маленькие, лежали в колясках, ползали на четвереньках, и какие-то мамы рожали их, кормили, учили ходить, учили жить...

Магазин, мимо которого проходит Оля, называется «Детский мир». И рядом с Олей, оказывается, есть детский мир, о существовании которого она не подозревала раньше.

Скоро в этот мир придет еще один ребенок — ее, Оли.

Еще на лестнице Оля слышит рев мотоцикла. Войдя в комнату, она видит злого, усталого Колю. Он, перепачканный машинным маслом, ковыряется в моторе.

— Зараза какая! — жалуется он Оле.— Течет и течет, хоть ты тресни! Ну, ходила? Чего сказали?

Коля снова запускает мотор. Грохот, вонь, в комнате плавает сизое облако выхлопных газов...

— Придурок! — тихо говорит Оля, со злобой глядя на Колю.

— Чего? — Коля выключает мотор.

— Ты придурок! Идиот! Дубина несчастная!

— Что с тобой? — удивляется Коля.

— У меня ребенок будет, понял? — орет Оля.

— Решила оставить? Ну будет и будет...

— Убирайся отсюда! Убирайся! Я тебя видеть не могу!

Столько ненависти в Олином взгляде, что Коля даже пугается. Натягивает куртку, берет шапку...

Оля уже не смотрит на него, как будто забыла, что есть такой Коля. Она сидит на кровати, глядя в одну точку.

Коля, потоптавшись у двери, уходит.

Оля сидит, думает. Смотрит на собственный живот — там ребенок, он должен родиться. Что-то грозное, непоправимое вторгается в Олину жизнь.

Оле страшно. Она с ненавистью тыкает в живот пальцем. Замахивается на ребенка кулаком — сейчас ударит!

И пугается — а вдруг ребенок видит и слышит.

— Прости, миленький,— шепчет она,— я не буду. Я тебя люблю. Прости, ладно? Я, честное слово, не буду больше... Ты мой хороший, мой родной...

У себя в кабинете Смирнов разговаривает с Козловой. Они спорят и, видимо, уже давно.

— Зря вы все это затеяли,— мрачно замечает Козлова.— Ни к чему...

— Я главную информацию,— улыбается замполит,— приберег на конец. Вы знаете, кто она, эта Капитонова Галина Ивановна?

— Ну?

— Заместитель директора химического комбината! Это — официальные данные, по запросу... Здесь, за городом, огромное предприятие. Какова?!

— Ну и стерва! — не выдерживает Козлова.— А вот сообщить в партком!..

— Давайте прежде всего о Вове подумаем,— успокаивает ее Смирнов.— Она, наверняка, много зарабатывает. Пускай поможет сыну!

— Что — знакомить их?

— Я вот что думаю,— говорит Смирнов.— Пригласим ее сюда... по какому-нибудь нейтральному поводу... ну, не знаю... по вопросу возможного распределения наших выпускников... а когда приедет — побеседуем. А Вову предупредим. Захочет — подойдет, не захочет — не подойдет. Хуже не будет!

— Не нравится мне это все,— вздыхает Козлова.

— Учить надо таких матерей! — строго говорит Смирнов.— Посмотрим — может быть, и партком подключить придется! Договорились, да, Вера Степановна? Звоню на комбинат.

Сняв трубку, он набирает номер телефона.

В одном из учебных кабинетов идет собрание Олиной группы. Здесь Козлова и замполит. За первым столом сидит совершенно опухшая от слез женщина — мать Киры Беляевой.

Сама Кира, угрюмо набычившись, стоит перед всеми.

Бросается в глаза отсутствие на привычном месте рыженькой старосты Светы.

— Ну, говори! — требует у Киры Смирнов.— За что ты ее ударила?

— Я вхожу в комнату,— помолчав, начинает Кира,— смотрю, валяется бумажка от конфеты... Я Светке говорю — подними. А она говорит: подними сама...— Кира замолкает.

— Дальше! — требует замполит.

Кира пожимает плечами — всё.

— И вот за это ты ее повалила на пол и ударила ногой в лицо! У Светы — сотрясение мозга и двойной перелом переносицы!

— А чего она! — бубнит Кира себе под нос.— Я ей сказала...

Группа слушает разбор невнимательно — кто-то, по обыкновению, красится, сзади шепчутся, жуют хлеб...

— Так вот! — говорит Смирнов.— Ты, Кира, совершила преступление, предусмотренное сто девятой статьей Уголовного кодекса,— тяжкое телесное повреждение. До трех лет лишения свободы.

Девочки притихли. Мать Киры сидит, будто окаменев.

— Разрешите мне сказать, Сергей Александрович! — просит Козлова.

Замполит кивает — говорите.

— Плохо ты поступила, Кира — начинает Вера Степановна.— Несовместимо с нормами... На преступление пошла! Мне тебя не жаль, чего тебя жалеть! Мне мать твою жаль. Ты в могилу ее загонишь! Ты из тюрьмы выйдешь молодая еще, жизнь впереди...

Кирина мать молчит.

— ...А мама твоя последнего здоровья лишится! Ради матери, ради ее слез,— Козлова обращается к группе,— может, возьмем на поруки хулиганку эту? Дадим Сергею Александровичу обязательство — глаз с нее не спускать, с дряни такой! Воздействуем коллективом! Вы как, Сергей Александрович?

Смирнов хмуро кивает — согласен.

— Не хотят на училище судимость вешать,— довольно громко говорит кто-то из девочек.

Смирнов делает вид, что не расслышал.

— Света ее простила,— продолжает Козлова.— Я в больнице была, говорила с ней... И мама ее тоже простила! Не будут заявление подавать! Что решаем?

— Возьмем на поруки...— говорят девочки довольно дружно.— Чего там... Судить сразу!.. Подумаешь — подрались... Светка сама вечно выступает, лезет везде... Через месяц поправится, а тут — три года... Мамашу жалко...

— Но учти! — грозно говорит Козлова Кире.— Если хоть что-нибудь... хоть один урок пропустишь, слово кому скажешь... вот, в присутствии заместителя директора говорю... первая тебя в суд сволоку! Поняла?

Кира кивает. Она ведет себя спокойно, ее много раз за что-нибудь разбирали, и тоже — поругают, погрозят — и все...

— Спасибо скажи группе! — требует Козлова.

— Спасибо! — равнодушно говорит Кира.

— Надеюсь, девочки,— поднимается Смирнов,— этот случай послужит для вас уроком. Учтите — один необдуманный поступок, один ложный шаг...

Он замолкает, потому что Кирина мать вдруг встает с места.

— Вы меня жалеете...— тихо говорит она.— А Светочкину мать кто пожалеет? У нее ребенка искалечили... Как ты могла, доченька? — кричит она, схватившись за голову.— Маленькая была, в детском саду зайца играла, я костюмчик сшила с ушами длинными, смеялись все, в ладоши хлопали!.. Меня судите! Меня! Зверюгу вырастила!..

Невероятным усилием воли Кирина мать справляется с собой.

— В тюрьму ее отправляйте! — говорит она почти спокойно.— Вы не отправите — я отправлю. Мне уже все одно... А людям спокойней жить будет на свете...

В Олиной комнате по-прежнему стоит полуразобранный мотоцикл. Сама Оля сидит на кровати, поджав ноги. По комнате стремительно передвигается Галя Новикова. Она собирается уезжать. Часть вещей она берет с собой, часть оставляет в Олиной комнате на хранение.

— Эту возьму,— раздумывает она, хватая очередную кофточку,— а это все... А то в прошлом году комнату заперла, поехала, возвращаюсь — нате! Замок сорвали, шапку унесли, куртку новую... У Таньки — приемник... Скоро Геночку увижу! Миленького! Ах ты, мой кукушечка! Он пишет — ему отпуск дадут на сутки и комнату в доме приезжих. Комнату — мне, а он туда придет... Слушай, Олька,— страшно первый раз-то?

— Я уж не помню,— смеется Оля.

— Надо съездить,— говорит Галя.— А потом точно не отвертится... Уж раз Колька и то... А этот лопух!..

Расцеловавшись с Олей, Галя уходит. Оля остается одна. Слоняется по комнате. Открыв шкаф, примеряет одну из Галиных кофточек, которая ей, конечно, очень велика. Стоя перед зеркалом, оттягивает низ кофточки, пытаясь представить себя с огромным от беременности животом.

Из рейса возвратился дядя Слава. Он с Колей и Зоей Ивановной, которые его встречали, входит в квартиру.

Дядя Слава навьючен сумками и пакетами. Он тут же, едва раздевшись, начинает раздавать джинсы, рубашки, платья и тому подобное барахло.

Коля и Зоя Ивановна ахают, благодарят. Коля тут же напяливает

очередные штаны, врубает новенький магнитофон... Зоя Ивановна по-деловому, оценивающе перетряхивает вещи — это себе, это — Кольке, это на продажу...

Дядя Слава тем временем оглядывается, явно что-то разыскивая.

— А где внук? — спрашивает он.

— Какой внук? — Зоя Ивановна настораживается.

— Ты писала — ребенок у них будет.

— Опомнись! — смеется Зоя Ивановна.— Ей еще в мае рожать!

Дядя Слава тоже смеется — напутал!

— Смотри, что я навез! — он достает пакет с заграничными ползунками, пеленками, сосками. Все красивое, цветное...— А до мая мы еще раз сходим — докуплю, что не учел. А она где?

— Кто?

— Ну, жена Колькина?

— А где ей быть? — пожимает плечами Зоя Ивановна.— В общаге своей.

— То есть как?

— А что?

— Передумал, что ли, жениться? — дядя Слава поворачивается к Коле.

— Ты что?

— Так чего она не здесь?

— Не отпускают,— сориентировавшись, говорит Коля.— Несовершеннолетняя и вообще...

— Куда — к мужу не отпускают?

— Так не записаны еще...

— Да что это такое? — возмущается дядя Слава.— Что у них — монастырь?

— Говорят, до свадьбы не положено...— успокаивает его растерявшаяся от неожиданности Зоя Ивановна.

— А беременной в общаге положено? — бушует дядя Слава.— Я вот пойду, всех там разнесу к чертовой матери! Педагоги!

— Отпустят,— говорит Коля, переглянувшись с матерью.— Вот каникулы настанут — и отпустят.

— Тут надо серьезно подойти! — предупреждает дядя Слава Зою Ивановну.— Колька в армию пойдет, она сама морковка... Растить нам придется... Будет и у нас с тобой малышонок...

— Может, усыновишь, дядя Слава? — смеется Коля.

— А чего? Своих не нажил, так хоть... А он и будет свой! — дядя Слава достает из «детского» пакета соску. Нажимает на нее — соска пищит.— Во! Делают, а? Ты, Зоя, изучи, что я тебе привез, и список мне составишь — чего не хватает. А то набегаемся потом!

Зоя Ивановна поражена — совсем, оказывается, не знает она своего Славика!

— Покажи-ка! — Коля берет соску, нажимает несколько раз.— Ты таких побольше привези. Мы детскую песенку делаем в ансамбле, так в конце можно — раз, и у всех соски!

Дядя Слава хмурится. Взяв соску, он молча вставляет ее Коле в рот.

В Олиной комнате Оля и Капитоша пьют чай.

— Колбасу бери,— предлагает Оля.— Свежая. Ой, Вовка, чего-то ты совсем... Бледный какой-то...

— У меня,— важно сообщает Капитоша,— повышенное мозговое давление. Оттого и голова болит. А как ты думаешь,— он берет бутерброд,— если много есть, скорее растешь? Или не влияет?

— Влияет, наверное,— подумав, говорит Оля.— Он-то,— она тыкает пальцем в живот,— от чего растет? От еды, правда? Ну вот...

Входит потный, запыхавшийся Коля. Он несет огромный цветной телевизор.

— Привет! — отдуваясь, говорит он.— Во! Дядя Слава подарил к Новому году! Обарахляемся потихоньку! Помоги-ка, Вова!

Коля и Капитоша сгружают телевизор на тумбочку, включают в сеть, вставляют комнатную антенну. Телевизор начинает показывать предновогоднее эстрадное обозрение.

Капитоша собирается потихоньку исчезнуть.

— А чего ты? — останавливает его Коля.— Сиди, пей чай... Мне все равно идти надо... Скоро дискотека новогодняя. Сегодня южную программу на народе прогоняем... Слушай, Олька! Все решилось, нормально! Мамаша-то боялась, что дядя Слава против ребенка будет! А он наоборот — давай ребенка, и все! Воспитывать собрался! Мамаша в мае отпуск возьмет, за свой счет прихватит! Они сказали: не волнуйтесь, если надо — мамаша вообще с работы уйдет, дядя Слава заколачивает будьте-нате, на всех хватит! Сами, говорят, управимся!

— А я что буду делать? — спрашивает Оля.

— Мать говорит: пускай она первый месяц покормит, если будет чем, а потом, говорит, пускай что хочет, то и делает! Нормально! Едем, Олька! К синему морю!

Он прыгает в седло мотоцикла, но неудачно — мотоцикл с грохотом падает.

— Зараза! — ругается Коля, пытаясь поднять мотоцикл.— Черт с ним, пусть валяется... Слушай — мне надо идти. Ну, все нормально, да? Ты как себя чувствуешь?

В коридоре слышен хохот. Появляется Галя с чемоданом, за ней — два очень вежливых грузина в дубленках, ярких мохеровых шарфах и сапогах с высокими каблуками.

— Привет! — вопит взбудораженная Галя, целует Олю, кидает чемодан в угол и быстро переодевается за дверцей шкафа.— Привет молодоженам! Ну, все! Съездила! Отметилась! Нормально. И не страшно совсем... Геночка, наверное, придет в январе! Ему отпуск дадут! На вашу свадьбу поспеет! А телик откуда? Уже купили? Молодцы! Вот, с ребятами в поезде познакомилась! — сообщает Галя.— На дачу едем! Новый год встречать! На машине!

— Поехали, девушка! — ласково приглашают Олю средних лет «ребята».— Все будет! Не пожалеете!

— Ей нельзя! — хохочет Галя.— Вон муж перед глазами! Ну, пока! С Новым годом!

Галя и грузины исчезают.

— Во дает! — возмущается Коля.— Вова, скажи, а? Ну? А если я Генке напишу? Он служит, а она!.. А с другой стороны,— задумывается он,— ей еще полтора года ждать... А от Генки не убудет... Да и он хорош!.. Пару раз поцеловались, и уже — боевая подруга! Женюсь! Галька и не любит его... Вдруг что — приходи, послушаешь. Вова проводит... Ну пока, да?

Махнув Оле на прощанье рукой, Коля собирается уходить. В дверях останавливается — какая-то мысль неожиданно пришла ему в голову.

— Слушай, Олька! А ты-то меня любишь?

Оля молчит.

— Чего молчишь? Мне ведь осенью идти... А, Олька?

Оля молчит.

— Не молчи ты! — уже со злобой говорит Коля.— Я тебя спрашиваю! Слышишь, нет? Олька!

Оля молчит. Откинувшись на стуле, усмехается, глядя Коле в глаза.

Коля, хлопнув дверью, уходит.

— Слушай, Оля,— после долгого молчания говорит Капитоша.— Знаешь, что мне Вера Степановна сказала? Скоро мамаша моя в училище приезжает. Замполит ее нашел. Как думаешь — подойти мне к ней? Признаться?

— А чего,— занятая своими мыслями, вяло отвечает Оля,— ...может, она тебя к себе заберет... Насовсем, жить... Давай, конечно...

Оба молчат. Думают, каждый о своем.

— Слушай, Оля! — наконец говорит Капитоша.— Выходи замуж за меня. Ты не думай, я приставать не буду, не трону тебя... Работать я хорошо могу и получать много буду... Непьющий я... А мамаша знаешь, кто оказалась? Замдиректора! А, Оля?

Оля вскакивает. С ненавистью смотрит на Капитошу.

— Уходи отсюда! — кричит она.— Кретин! Недоносок! Убирайся! Идиот несчастный! Иди, иди!..

Схватив Капитошу за рубашку, она тащит его к двери, выталкивает из комнаты. С грохотом захлопывает дверь, усаживается на стул, заложив ногу за ногу, и начинает смотреть телевизор. Через мгновение вскакивает, врубает звук чуть не на полную мощь и усаживается снова. На ее лице — злоба и вызов.

А за дверью, прислонившись к стене, стоит бледный, трясущийся Капитоша. Ему плохо — кружится голова, стучит в висках. Постояв какое-то время и, видимо, придя в себя, он медленно бредет по пустому коридору.

У себя в комнате трое детдомовских ребят наряжают елку. Они склеивают бумажные фонарики, раскрашивают их акварельной краской, вырезают из листочков в клеточку замысловатые снежинки — всему этому их научили в детском доме. Готовые украшения свисают на ниточках с еловых веток.

С грохотом распахивается дверь. На пороге — Рафик с неизменным чайником. Рафик очень сильно пьян, он с трудом держится на ногах.

— Нормально, ребята,— бормочет он.— Нормально все... Порядок...

Войдя в комнату, бухает чайник на стол. Достает из тумбочки стаканы, разливает вино, облив при этом клеенку.

— Давайте!..

Один из ребят качает головой — нет.

— День рождения у меня,— настаивает Рафик.— Восемнадцать... Люди вы или кто?

Переглянувшись, ребята берут стаканы, чокаются с Рафиком, но не пьют.

Рафик, залпом влив в себя полный стакан, садится, едва не попав мимо стула.

Долго сидит молча. И вдруг начинает петь.

Он поет на своем родном языке — заунывно, протяжно, на одной ноте. Поет, закрыв глаза и раскачиваясь на стуле. Пальцы его сжимаются в кулаки, на шее вздуваются вены. Страшная тоска — по дому, по отцу с матерью, по нормальной жизни — слышится в этой песне...

Обмякнув на стуле, Рафик чуть не падает. Ребята, подхватив его, дотаскивают до кровати, снимают ботинки, укладывают, покрывают одеялом. Один из них ставит на пол у изголовья кровати стакан с вином — на опохмелку, когда Рафик проснется. Сев за стол, ребята снова начинают вырезать снежинки и фонарики из тетрадной бумаги.

В вестибюле училища, в коридорах, около кабинетов начальства — всюду стоят девочки из Олиной группы да и много других девочек и ребят.

Они ждут. Ждет Смирнов. Ждет Козлова, которая, явно волнуясь, проносится взад-вперед якобы по каким-то делам, все время повторяя:

— Ну чего встали! Урок идет! Уставились!

Среди девочек стоит наглаженный, причесанный Капитоша.

— Поздоровайся,— учит его Оля,— и посмотри так, знаешь... со значением. Понял?

Смирнов подходит к ним.

— Повезло тебе, брат! — он хлопает Капитошу по плечу.— Замдиректора!

— Спасибо скажи! — шепчет Оля.

— Спасибо вам, Сергей Александрович! — вежливо говорит Капитоша.

Во двор въезжает черная «Волга». Из машины выходит довольно молодая, очень хорошо одетая женщина — Галина Ивановна Капитонова. Поднимается по ступенькам училищного крыльца. Входит в училище. Замполит, светски улыбаясь, спешит ей навстречу.

Галина Ивановна, сопровождаемая Смирновым, идет по училищу, с любопытством оглядываясь вокруг,— ей, видимо, бывать в ПТУ не приходилось.

Они проходят мимо Капитоши.

— Подожди! — шепчет ему Оля.— Сейчас не лезь. Лучше потом, когда обратно пойдут.

— Почему? — спрашивает Капитоша.

— Ну, вообще... Так интереснее! В последний момент!..

Галина Ивановна вслед за Смирновым входит в его кабинет.

Ждут ребята. Ждут взрослые. Ждет, поминутно поправляя галстук, Капитоша. Трое детдомовских издали наблюдают за ним.

Но вот Смирнов и Галина Ивановна выходят из кабинета. Она идет быстро, почти бежит.

— Я поражаюсь! — негромко, но жестко и зло говорит на ходу Галина Ивановна.— Я просто поражаюсь! На каком основании вы позволяете себе вмешиваться в чужую жизнь? Что вы знаете?.. Неужели, по-вашему, все так просто?

Они приближаются к Капитоше. Оля подталкивает его в спину.

— Здравствуйте,— говорит Капитоша, делая шаг вперед.

— Здравствуй, мальчик,— не взглянув, отвечает Галина Ивановна.— А ему каково? — выговаривает она Смирнову, спускаясь по лестнице.— Все утряслось, устоялось... И вдруг — такая травма! Об этом вы подумали? Вы, педагог!..

Капитоша, отпихнув Олю, бежит вверх по лестнице. Девочки — за ним.

На лестничной площадке Капитоша, забившись в угол, отталкивает девочек, которые пытаются его оттуда вытащить.

— Иди! — тормошит его Оля.— Ну, не поняла она!.. Иди! А то уедет!

— Не хочу,— повторяет Капитоша.— Не буду... Не знаю я ее... Отстань! — кричит он на Олю.— У меня голова болит!

Смирнов и Галина Ивановна идут по двору.

— Надеюсь,— раздраженно говорит она,— вы догадались не сообщать ему о моем приезде? Хотя бы на это у вас хватило такта?

Смирнов молчит.

— Что вы молчите? Он знает? Он ждал меня?.. Где он?

Оглянувшись, она видит, что десятки лиц следят за ней из окон.

— Где он? — повторяет Галина Ивановна, схватив Смирнова за рукав.— Где?

— Мама! — пронзительный крик заставляет ее вздрогнуть.— Мамочка!

Это кричит один из детдомовских ребят. Стоя на крыльце, он протягивает к Галине Ивановне руки.

Галина Ивановна бросается к нему. На ее глазах — слезы.

— Боже мой!.. — шепчет она. Ее каблуки скользят по обледенелому асфальту.— Боже мой!..

— Мама! — слышится в это время из другого конца двора — там стоит еще один детдомовский.

Галина Ивановна останавливается, будто наткнувшись на невидимую стену.

Наверху с треском распахивается заклеенное на зиму окно.

— Мама! — вопит третий парень из детдома.— Мамочка!

Первые двое издевательски хохочут.

На крыльцо высыпают ребята. Открывается еще несколько окон.

— Мама! Мамочка! Мама! — орут отовсюду. Кто-то пронзительно свистит в два пальца.

Зажав ладонями уши, Галина Ивановна бежит к машине.

— Прекратите! — Смирнов пытается перекричать ребят.— Отставить! Кому сказано!

Но его не слышат. Шум нарастает. Целая толпа ребят оказывается во дворе.

Все училище, радуясь возможности поорать и поразвлечься, буквально ходит ходуном.

Капитоша в своем углу прислушивается к воплям и топоту и вдруг, оттолкнув кого-то из девочек, бежит вниз по лестнице. Выбегает на крыльцо. Видит, что Галина Ивановна, зажав ладонями уши, спешит к машине.

Еле слышно вскрикнув, Капитоша сбегает по лестнице, бежит по двору. Внезапно он резко останавливается и, схватившись за голову, навзничь падает на снег.

Мгновенная тишина заставляет Галину Ивановну оглянуться. Училище замерло. Как и на празднике «День Знаний», стоят буквой «П» ребята, на крыльце —кто-то из взрослых. Но посреди двора неподвижно лежит Капитоша, и никто не решается к нему подойти.

Посвистывает ветер по пустынному полю, лес едва угадывается вдали за снежной пеленой. Даже огромная бетонная коробка общежития будто растворилась в туманной дымке.

Молчит училище. В этой тишине слышится негромкий голос Оли:

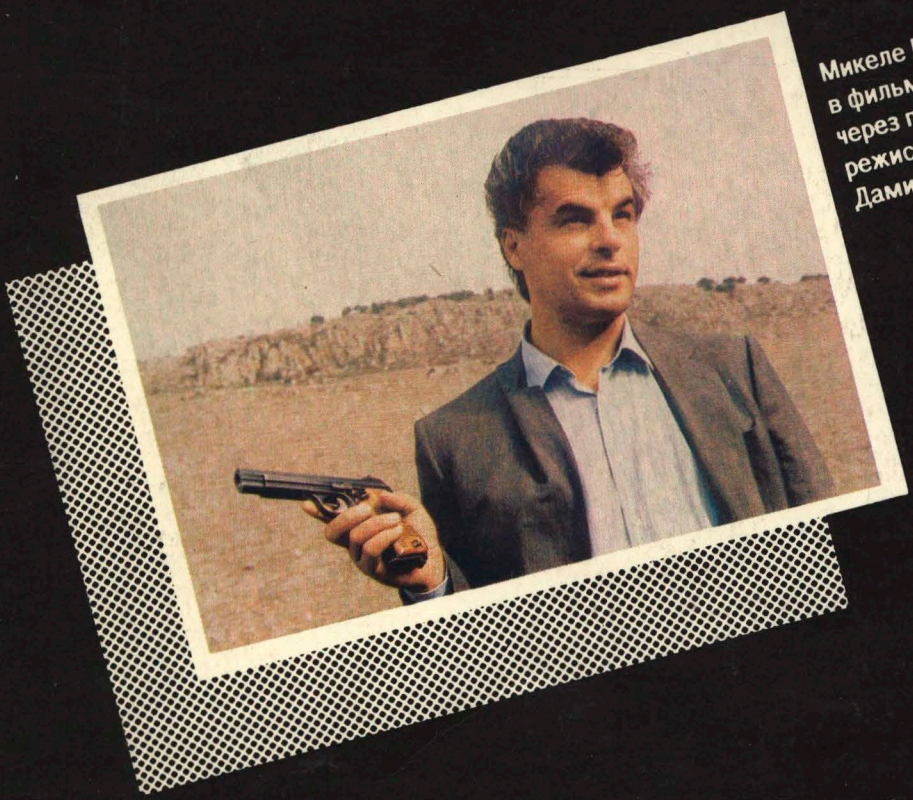
— Ну, девки, ну чего я не захожу? Я вон вообще еле хожу, месяц, наверное, остался... Свекровь не хотела к вам пускать, мало ли что, говорит, а я думаю — когда еще увидимся, правда? Свекровь ничего, я даже поражаюсь, после свадьбы только за меня, а Колька если что, так она на него как зыркнет — умора... Я ее мама Зоя зову... А я, девки, знаете что решила? Я ведь в училище не вернусь обратно. Мама Зоя говорит: на черта тебе по цеху бегать, теперь-то прописка есть, так она меня в магазин к себе возьмет или место найдет хорошее, у нее в торге связи... А так нормально все. Нормально, ага... Живем...

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы мартовского репертуара	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Калгатина	Л. Карахан	Г. Козлов	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
ДАМА С ПОПУГАЕМ Киностудия имени Довженко	3	2	3	3	3	2	3			4		3
БАРДЫ Мосфильм	4	3	3	3	4	2	3		3		3	3
ПУБЛИКАЦИЯ Киностудия имени Горького	4	2	3		3	3	2	3		3	3	3
ПОЛЕТ ПТИЦЫ Ленфильм	3		3	3	2		3	2		2		3
НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЯНКИ ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЯ АРТУРА Киностудия имени Довженко	3	3		3	3	3	2		3	3	3	3
ВОЗНЕСЕНИЕ Мосфильм	2	2		3				2		3	2	3
ИСПОВЕДЬ. ХРОНИКА ОТЧУЖДЕНИЯ Мосфильм	4	4	4	4	4	4	4	4	5	4		5
БОЛЬ Беларусьфильм	5		5		5		4	5	5			5
ФОНАРЬ НА ВЕТРУ Грузия-фильм	1	2	1		2	2		2			2	2
НЕДОЛГИЙ ТАНЕЦ ЛЮБВИ Молдова-филм	2	2	2			2	2		2	2	2	2
МУЖСКОЕ СЛОВО Азербайджанфильм	2		2		2	2	2	2	2	2		

ЭКРАН-89

Жан-Поль Бельмондо в фильме "Одиночка", режиссер Жак Дере (Франция)



Микеле Плачидо в фильме "Связь через пиццерию", режиссер Дамиано Дамиани (Италия)

Индекс 70402 Цена 1р 30к

ДРУЖБА НАРОДОВ

В следующем номере:

У нас в гостях "самиздат":

под новой рубрикой "Сюжеты и факты" начало репортажа Жореса и Роя Медведевых о попытке изолировать одного из братьев в психиатрической лечебнице, предпринятой в 1970 году (окончание в № 5);

под традиционной рубрикой "Свободная тема" спор о фильме "Покаяние", о свободе подлинной и мнимой ведут Ю. Карабчиевский и З. Миркина – литераторы, до недавнего времени лишенные возможности печататься на родине.

По многочисленным просьбам читателей продолжаем публикацию глав из книги Ю. Норштейна.

Под своими личными рубриками "Ни в какие ворота", "Вопросы и мысли" публикуются Леонид Лиходеев и Александр Гельман.

Материалы к столетию со дня рождения Ч. С. Чаплина.

3 89